V 35/1
T. 6-8

ШКОЛА РИСОВАНІЯ ЖИВОПИСИ И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

ИСКУССТВО ДЛЯ ВСѢХЪ

ИЗД. Т-ВО „БЛАГО“
ПЕТРОГРАДЪ
НИКОЛАЕВСКАЯ 44

55
1

ШКОЛА РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ и ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Искусство для всѣхъ

V 35.
1

Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛѢСОВОГО,

при участіи: И. Е. РѢПИНА, проф. Д. І. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА, В. А. ЛЕПИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ѳ. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 6. 8

Изд. Т-во „БЛАГО“.

Петроградъ, Николаевская, 44.

Типографія
Товарищества «БЛАГО».
Петроградъ, Николаевская, 44.
Тел. 626—49

2011095278

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	1964 г.
22		6-8			17		912	

Моск. тип. № 24 «Главполиграфпрома» 1717/54—225 000

650

ΤΕΣΣΑΡΑ ΑΤΟΜΑ

Оглавленіе 6-го тома.

Цифры *вверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.

Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

	Стр. (низъ)
Акварель. *В. А. Лепикашъ*	3—16
Курсъ орнамента. *А. Г. Новиковъ*	17—36
Рисованіе частей человѣческаго тѣла. *А. Г. Новиковъ*	37—64
Наброски. *Т. И. Катуркинъ*	65—80
Линейная перспектива. *Т. И. Катуркинъ*	81—96
Очерки по исторіи живописи. *Б. Ѳ. Шлецеръ*	97—114

Приложеніе. Меццотинто-гравюра на отдѣльномъ листѣ: «КОНЦЕРТЪ» *Джорджіоне.*

АКВАРЕЛЬ.

В. А. Лепикашъ.

ДАЛЬНѢЙШІЯ РАБОТЫ СЪ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХЪ ОБРАЗЦОВЪ.

(Продолженіе).

Приводимъ еще одинъ примѣръ работы акварелью съ большимъ количествомъ тоновъ,—это орнаментированная и раскрашенная эмалированными красками *самаркандская глиняная тарелка* (рис. 22) *). Какъ въ приведенномъ выше примѣрѣ мозаичнаго изразца, такъ и здѣсь мы имѣемъ дѣло съ геометральной раскраской, т.-е безъ передачи свѣтотѣни предмета. На послѣднемъ примѣрѣ подборъ тоновъ уже нѣсколько труднѣе предыдущаго, такъ какъ тона въ немъ не чисто основные, а достигаются только опредѣленнымъ смѣшеніемъ основныхъ цвѣтовъ. Чтобы получить въ данномъ случаѣ соотвѣтствующую гармонію красокъ, вы смотрите прежде всего на общій цвѣтъ фона тарелки, по которому размѣщенъ узоръ. Такимъ фономъ будетъ темно-коричневый тонъ, который вы и составляете раньше другихъ. Берете слоновую кость, смѣшиваете ее съ карминомъ и отчасти съ сіенной жженой и этимъ составомъ закрашиваете всѣ темныя мѣста, сначала свѣтлымъ тономъ, а затѣмъ усиливаете его до желаемой густоты цвѣта. Идя постепенно отъ темныхъ къ свѣтлымъ тонамъ, подбираете затѣмъ краску для темныхъ желто-зеленыхъ поверхностей, какими являются круги въ центрѣ тарелки, по наружному краю ея и окаймленія четырехъ большихъ розетокъ. Въ этомъ орнаментѣ не соблюдена строгая симметрія въ рисункѣ разводовъ и розетокъ, такъ какъ краска на глинѣ при обжиганіи расплывается, чѣмъ и нарушается первоначальный контуръ. Въ составъ желто-зеленыхъ тоновъ входятъ сіенна натуральная и изумрудная зелень. Розетки покрываете красноватымъ тономъ, составленнымъ изъ киновари и сіенны жженой. Тѣмъ же составомъ, но значительно слабѣе, такъ, чтобы въ смѣшанной краскѣ находилось большое количество воды, закрашиваете всѣ свѣтлыя части, т.-е. разводы и всѣ мелкія пятнышки. Въ центрѣ тарелки рисунокъ закрашенъ изумрудной зеленью съ небольшимъ прибавленіемъ кадмія оранжеваго.

Приведенные примѣры геометральной раскраски акварелью далеко не исчерпываютъ тѣхъ моделей, которыя съ успѣхомъ могутъ быть использованы при работѣ въ качествѣ упражненій въ составленіи цвѣтовъ. Сюда можно отнести также не-

*) Изъ коллекціи А. Г. Новикова.

сложные узоры цвѣтныхъ матерій различнаго рода вышивки, бордюры обоевъ и т. д.,—все это можетъ служить прекраснымъ матеріаломъ для начальныхъ работъ акварелью.

ОТМЫВКА АКВАРЕЛЬЮ ЗАСУШЕННЫХЪ ЛИСТЬЕВЪ.

Ознакомившись съ контрастными явленіями геометральной раскраски рисунка, т.-е. такой работой, гдѣ не было необходимости дѣлать постепенный переходъ отъ одного тона къ другому, такъ какъ каждая краска рѣзко отдѣлялась отъ сосѣдней опредѣленнымъ контуромъ, можно перейти къ соединеніямъ отдѣльныхъ красокъ путемъ незамѣтнаго перехода одного тона въ другой. Въ натурѣ только тогда мы видимъ опредѣленные и довольно чистые тона, когда предметъ имѣетъ ровную поверхность и окрашенъ искусственной краской подобно тому, какъ это мы видѣли на изразцѣ мечети или росписной тарелкѣ. Но коль скоро предметъ имѣетъ неровную поверхность и не выкрашенъ искусственно, то его собственный цвѣтъ будетъ имѣть большое количество всевозможныхъ оттѣнковъ, которые зависятъ отъ многихъ постороннихъ причинъ. Такъ, напримѣръ, листья растеній на первый взглядъ кажутся намъ зелеными, пыльная дорога и камни—сѣрыми, небо днемъ—голубымъ и т. д., но если мы внимательно присмотримся къ зеленому листку, то замѣтимъ, что зеленый цвѣтъ не вездѣ одной силы и не сплошь одинаковъ по тону, а представляетъ совокупность многихъ оттѣнковъ зеленой краски. Наружные края листа обыкновенно окрашены въ болѣе густой зеленый цвѣтъ, между тѣмъ какъ по мѣрѣ приближенія къ серединѣ его окраска нѣсколько слабѣе и желтѣе, особенно вблизи жилокъ, развѣтвляющихся отъ центральной жилки во всѣ стороны. Еще болѣе рѣзко это свойство окраски листьевъ можно наблюдать осенью, когда листва начинаетъ увядать. Всѣмъ намъ знакомо впечатлѣніе отъ русскаго пейзажа «золотой осени», когда цвѣтъ листьевъ изобилуетъ самой разнообразной игрой красокъ съ преобладаніемъ цвѣта золота. На такихъ осеннихъ листьяхъ сплошь и рядомъ можно видѣть постепенный переходъ отъ желтаго тона къ красному и даже къ зеленому, въ особенности на листьяхъ рябины, березы, клена, липы, которые еще держатся на деревѣ, но уже наполовину пожелтѣли. Вотъ эти-то цвѣтные осенніе листья, засушенные и наклеенные на плотную бумагу или полукартонъ, наилучшимъ образомъ могутъ быть использованы, какъ первоначальныя модели для рисованія акварелью, тѣмъ болѣе, что этотъ богатый матеріалъ доступенъ всякому, гдѣ бы онъ ни жилъ. Въ каждомъ большомъ городѣ имѣются общественные сады, парки, бульвары, гдѣ легко, гуляя осенью по аллеямъ, собрать большую коллекцію листьевъ, самыхъ разнообразныхъ по своей формѣ и окраскѣ. Если нѣтъ возможности собрать необходимое количество разнообразныхъ моделей въ самомъ городѣ, то прогулка съ этой цѣлью за городъ будетъ для васъ, любящаго природу и искусство, только полезна. Такое собираніе, лично самимъ рисующимъ, матеріала принесетъ ему помимо непосредственной пользы, въ видѣ запаса моделей, еще и побочную, которой онъ вначалѣ быть можетъ и не замѣтитъ. Подбирая листья для своей коллекціи, вы вмѣстѣ съ тѣмъ невольно наблюдаете самую природу, присматриваетесь къ красотамъ ея, под-

мѣчаете игру красокъ на отдѣльныхъ подбираемыхъ вами листьяхъ, а это развиваетъ ваше чутье къ гармоніи красокъ, которой такъ богата природа. Если вы до сихъ поръ не особенно интересовались природой или любовались только общей ея панорамой, то экскурсіи за городъ со спеціальной цѣлью, помимо отдыха, дадутъ вамъ еще и другое удовлетвореніе: онѣ научатъ васъ находить эстетическое наслажденіе въ гармоніи красокъ отдѣльныхъ предметовъ; вы будете замѣчать красоту тамъ, гдѣ раньше вашъ взглядъ не останавливался.

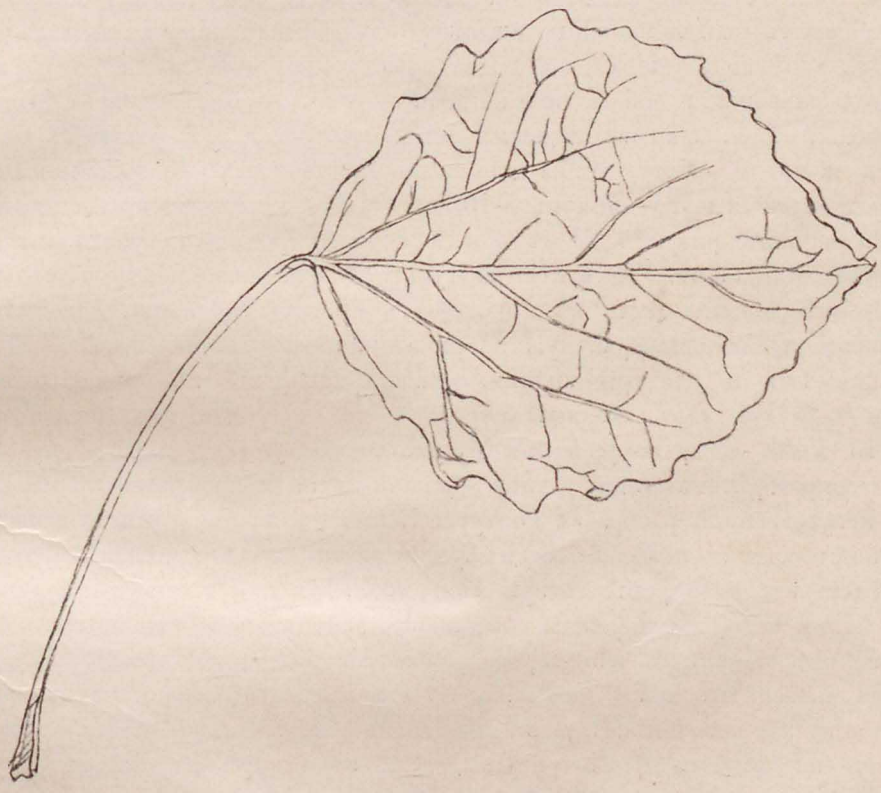


Рис. 23.

Въ нашемъ курсѣ мы приводимъ два примѣра отмывки листьевъ: листъ груши (рис. 23, 24 и 25) и листъ дикаго щавеля (рис. 26a, 26b и 26c). Въ первомъ случаѣ преобладаетъ золотистый тонъ, а во второмъ—зеленоватый. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаяхъ вы видите и переходные тона. Для того, чтобы нарисовать акварелью пожелтѣвшій листъ груши съ тонами, переходящими постепенно въ красноватые, вы рисуете карандашомъ, какъ и въ предыдущихъ упражненіяхъ, тщательный контуръ (рис. 23). Общій цвѣтъ листа здѣсь желтый; значитъ, гамму красокъ вы будете составлять изъ желтыхъ тоновъ. Прежде всего опредѣлите, какого цвѣта

самыя свѣтлыя мѣста на листѣ; такимъ цвѣтомъ окрашены свѣтлыя жилки его и корешокъ. Этотъ цвѣтъ вы получите отъ смѣшенія хрома желтаго съ сіенной натуральной. Составивъ тонъ на палитрѣ, вы пробуете его на отдѣльной бумажкѣ и и сравниваете его съ оригиналомъ. Не нужно забывать, что краска въ сыромъ видѣ кажется нѣсколько темнѣе, чѣмъ послѣ того, какъ она высохнетъ и впитается въ бумагу; поэтому вашъ мазокъ на отдѣльной бумажкѣ только тогда можно сравнивать съ оригиналомъ, когда онъ совершенно высохнетъ. Если тонъ подобранъ правильно, то покрываете имъ сплошь весь листъ, вводя осторожно въ еще совершенно мокрую краску, пока она еще не начала подсыхать, очень незначительное количество сіенны жженой между отдѣльными жилками, какъ это показано на рис. 24. Никоимъ образомъ нельзя прокладывать новую краску или поправлять тонъ по полусырой, т. е., успѣвшей уже слегка подсохнуть предыдущей краскѣ, такъ какъ это неизбѣжно повлечетъ за собою появленіе пятенъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ онѣ совершенно нежелательны. Покрывъ первымъ свѣтлымъ тономъ весь рисунокъ, необходимо прекратить на время работу, чтобы дать возможность краскѣ совершенно высохнуть. Ждать приходится недолго—минутъ 5-10, такъ какъ краска быстро впитывается въ бумагу. На нашемъ рисункѣ 23-мъ, послѣ первой прокладки краски, какъ видите, жилки листа выдѣляются темнымъ контуромъ карандаша, между тѣмъ какъ въ оригиналѣ онѣ должны быть въ нѣкоторыхъ мѣстахъ свѣтлыми. Для того, чтобы достигнуть впечатлѣнія натуры, нужно при вторичномъ прокладываніи болѣе темной краски покрывать и контуры жилокъ, оставляя тамъ, гдѣ это необходимо, первоначальный свѣтлый тонъ. Такимъ образомъ вы получите незамѣтные переходы отъ одного тона къ другому; жилки будутъ мягко тушеваться на общемъ фонѣ, а весь листъ пріобрѣтетъ гармоничное цѣльное пятно и не будетъ производить впечатлѣнія искусственной раскраски контура. Наконецъ, чтобы придать вашей работѣ еще больше сходства съ наклееннымъ на бумагу растительнымъ листомъ, прокладываете съ соотвѣтствующей стороны легкую тѣнь, соблюдая при этомъ и самую форму ея (рис. 25). Иной разъ, когда работа совершенно закончена, и вы поставите ее рядомъ съ оригиналомъ, а сами съ нѣкотораго разстоянія будете сравнивать ее съ моделью, можетъ случиться, что вашъ рисунокъ будетъ нѣсколько разниться отъ оригинала въ томъ смыслѣ, что нѣкоторыя красочныя пятна либо рѣзче, либо слабѣе выступаютъ на общемъ фонѣ рисунка, чѣмъ въ натурѣ. Въ первомъ случаѣ для того, чтобы удалить излишнюю рѣзкость, полезно бываетъ омокнуть совершенно чистую кисть въ воду и легко пройтись ею по всему рисунку; но при этомъ нужно нажимать кисть сильнѣе въ тѣхъ мѣстахъ, которыя вы хотите сгладить, покрывая, напротивъ, очень легко и быстро тѣ мѣста, гдѣ окраска сдѣлана вѣрно. Благодаря этому краска, смоченная водою, нѣсколько расплывается въ рѣзкихъ мѣстахъ, и переходъ становится мягче. Въ живописи такой пріемъ называютъ *ослабленіемъ общаго тона*. Наоборотъ, если общій тонъ кажется слабымъ благодаря слишкомъ незамѣтному переходу однихъ красочныхъ пятенъ въ другія, то нужно составить жидкую краску соотвѣтствующаго тона и покрыть ею тамъ, гдѣ это необходимо. Благодаря тому, что отдѣльныя пятна станутъ красочнѣе и темнѣе, весь рисунокъ будетъ казаться рѣзче. Этотъ пріемъ называется *усиливаніемъ тона*. Приведенными терминами «осла-

Рис. 24.

Рис. 25.

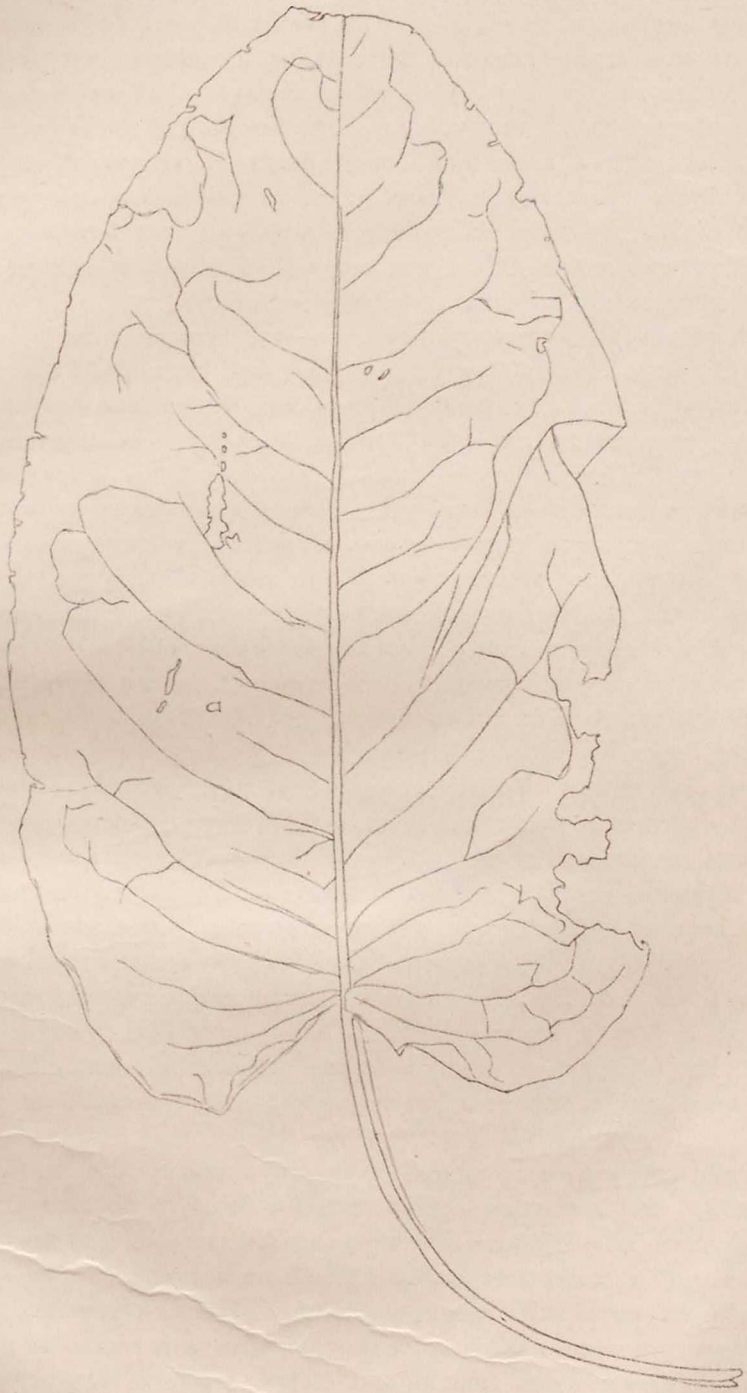


Рис. 26а.

бленіе» и *«усиливаніе»* тона мы и будемъ пользоваться въ нашемъ курсѣ. Очень часто, вмѣсто «ослабить пятно или общій тонъ», говорятъ «потушить пятно или тонъ», исходя изъ того, что ярко красочное пятно какъ бы «горитъ» среди другихъ красокъ и рѣзко бросается въ глаза. Иногда, наоборотъ, приходится усилить, вызвать или «зажечь» извѣстное пятно нарочно для того, чтобы работа была больше похожа на натуру. Такъ, напримѣръ, когда желаютъ написать съ натуры горящую лампу или передать игру свѣта на блестящихъ предметахъ, то умышленно кладутъ окружающіе тона нѣсколько слабѣе для того, чтобы рѣзче подчеркнуть свѣтъ лампы или блики на металлическихъ предметахъ. Объ этомъ мы еще поговоримъ дальше, когда будемъ знакомиться съ рисованіемъ акварелью nature-mort'овъ.

Перейдемъ теперь къ другому упражненію—къ отмывкѣ листа дикаго щавеля (рис. 26a, 26b и 26c), гдѣ сочетаніе красокъ значительно сложнѣе. Въ немъ вы видите, что одинъ тонъ, густой зеленоватый, въ особенности съ лѣвой стороны отъ центральной жилки, составляетъ какъ бы одно цѣлое съ красновато-темнымъ тономъ, и провести границу, гдѣ кончается одинъ тонъ и начинается другой, не представляется возможнымъ, такъ какъ оба тона непосредственно вытекаютъ одинъ изъ другого. На нашихъ рисункахъ указанъ обычный пріемъ работы акварелью, т.-е. прокладка тоновъ постепеннымъ усиливаніемъ. Но незамѣтный переходъ красокъ можетъ быть достигнутъ еще и особымъ способомъ, съ которымъ мы познакомимся подробнѣе. Пріемъ, благодаря которому можно получить сразу сочетаніе красокъ съ незамѣтнымъ переходомъ одного тона въ другой, у художниковъ носитъ названіе «работы по сырому», и заключается онъ въ слѣдующемъ.

Составляютъ сразу тонъ, соотвѣтствующій оригиналу, въ данномъ случаѣ зеленоватый, и покрываютъ имъ центральную часть листа. Пока положенный тонъ не высохъ, быстро приготовляется темно-красноватый тонъ и накладывается рядомъ съ зеленымъ, частью захватывая этотъ послѣдній, вслѣдствіе чего одна краска сливается на бумагѣ съ другой и даетъ незамѣтный пореходъ. Такъ какъ соединенныя такимъ образомъ двѣ краски смѣшиваются другъ съ другомъ только на небольшомъ пространствѣ, то къ краю листа остается уже чистый красноватый тонъ, какъ это видно на нашемъ рисункѣ 26b. Если нужно по оригиналу, чтобы зеленоватые тона были введены кое-гдѣ и по краямъ листа, то опять-таки они вводятся въ еще сырой красный тонъ. На нашемъ рисункѣ показаны бѣлыя пятнышки посрединѣ листа, тамъ гдѣ онъ прорванъ; въ этихъ мѣстахъ просто оставляется бѣлая незакрашенная бумага.

При работѣ «по сырому» удобнѣе вводить темные тона въ свѣтлые, а не наоборотъ. Вообще же для того, чтобы покрыть извѣстную площадь различными тонами безъ рѣзкихъ границъ перехода, покрываютъ сначала всю эту площадь совершенно чистой водой, а затѣмъ по сырой бумагѣ накладываютъ тона красокъ. Сырая бумага способствуетъ смягченію границъ между отдѣльными тонами.

Въ коллекцію листьевъ для отмывки можно включить также и цвѣтныя перья птицъ, которыя по красочнымъ сочетаніямъ бываютъ иногда удивительной красоты, а по способу рисованія ничѣмъ не отличаются отъ листьевъ. Мы рекомендуемъ сдѣлать по возможности бо́льшее количество упражненій отмывки листьевъ, самыхъ

Рис. 26 b.

разнообразныхъ формъ и окраски. Эти упражненія дадутъ вамъ возможность овладѣть трудностями акварельной техники, и такимъ образомъ переходъ вашъ къ рисованію акварелью рельефныхъ предметовъ не встрѣтитъ затрудненій.

РАБОТА АКВАРЕЛЬЮ СЪ НАТУРЫ.

Рисованіе акварелью засушенныхъ листьевъ служитъ переходомъ къ работѣ съ рельефныхъ предметовъ.

Листья, конечно, тоже до извѣстной степени рельефны, такъ какъ имѣютъ нѣкоторую толщину, но эта толщина такъ незначительна, что не играетъ въ живописи почти никакой роли, и ею можно совершенно пренебречь безъ особаго ущерба для дѣла. Листья плоски. Мы ихъ разсматривали, какъ форму опредѣленной поверхности, не имѣющей толщины, и, слѣдовательно, не считались съ освѣщеніемъ, которое необходимо для изображенія рельефныхъ предметовъ. Вы знаете, что на круглыхъ или выпуклыхъ предметахъ, непосредственно освѣщенныхъ солнцемъ или инымъ какимъ-либо свѣтомъ, всегда находится со стороны источника свѣта небольшое пятно, которое освѣщено сильнѣе всего; это—бликъ. Бликъ особенно рѣзко выдѣляется на предметахъ съ блестящей или полированной поверхностью, какъ, напримѣръ: эмалированная посуда, самоваръ, стеклянные или металлическіе предметы и т. д. Если мы будемъ смотрѣть на полированный темно-коричневый кувшинъ, освѣщенный дневнымъ свѣтомъ, то замѣтимъ, что бликъ на немъ находится только со стороны свѣта, между тѣмъ какъ съ противоположной стороны такого блика нѣтъ. Сколько бы мы ни вращали кувшинъ, желая получить бликъ въ тѣневой его стороны, достигнуть этого не удастся, такъ какъ по мѣрѣ вращенія сосуда и бликъ будетъ перемѣщаться съ одного мѣста на другое, оставаясь все время со стороны свѣта. Слѣдовательно, съ этимъ свѣтлымъ пятномъ—бликомъ въ живописи нужно очень считаться, такъ какъ онъ указываетъ на рисункѣ, съ какой стороны освѣщенъ предметъ, а соотвѣтственно этому располагаются и тѣневыя части. Мы знаемъ, что солнце, освѣщая постройки, камни, фигуры людей и пр., придаетъ имъ въ общемъ какъ бы двойную окраску—свѣтлую и темную. Сторона, обращенная къ свѣту, всегда значительно свѣтлѣе противоположной стороны, куда лучи солнца не попадаютъ. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда предметъ со стороны свѣта искусственно выкрашенъ въ темный цвѣтъ, освѣщенная сторона все-таки кажется свѣтлѣе тѣневой, хотя бы эта послѣдняя по окраскѣ значительно уступала освѣщенной части. Такъ, напримѣръ, очень часто освѣщенная яркимъ солнцемъ сѣрая и даже красная крыша дома можетъ казаться свѣтлѣе бѣлой стѣны, находящейся въ тѣни; бликъ на полированномъ темномъ сосудѣ свѣтлѣе бѣлой бумаги въ тѣни; даже черная матерія, будучи освѣщена солнцемъ, значительно темнѣе въ тѣхъ мѣстахъ, куда не проникаютъ лучи солнца. То же самое можно наблюдать и при свѣтѣ менѣе яркомъ, хотя тѣни въ послѣднемъ случаѣ будутъ выражены слабѣе. Тѣни, о которыхъ мы сейчасъ говорили, называются *собственными тѣнями*, т.-е. такими, которыя непосредственно видны на самомъ предметѣ. Кромѣ собственныхъ, есть еще *падающія* отъ предметовъ *тѣни*. Палка, воткнутая въ

песокъ, въ солнечный день броситъ на песокъ тѣнь въ видѣ темной полосы; отдѣльно стоящій домъ, дерево и всякій другой предметъ также бросаютъ тѣнь, форма которой зависитъ отъ очертаній предмета. Падающія тѣни ложатся не на самый предметъ, а на ту поверхность, на которой стоитъ предметъ, или на окружающіе предметы. Между собственной тѣнью и освѣщенной частью предмета, въ особенности на круглыхъ тѣлахъ, находится пространство, куда лучи свѣта попадаютъ лишь отчасти; это слабоосвѣщенное мѣсто называется *полутѣнью*, или полутономъ. Полутѣни являются какъ бы связывающимъ звеномъ между свѣтомъ и тѣнью. Собственныя тѣни и падающія могутъ быть ослаблены искусственно, если вблизи тѣневой стороны поставить другой освѣщенный предметъ. Лучше всего это замѣтно на гипсовыхъ бѣлыхъ предметахъ. Если бѣлую вазу освѣтить съ одной стороны, то другая ея сторона будетъ въ тѣни; но стоитъ лишь къ тѣневой сторонѣ поднести листъ бѣлой бумаги, чтобы тѣнь значительно смягчилась и почти сравнялась съ полутѣнью. То же самое происходитъ и съ цвѣтными предметами. Если къ тѣневой сторонѣ лица поднести ту же бѣлую бумагу, то тѣнь на лицѣ станетъ значительно слабѣе, и, кромѣ того, *цвѣтъ лица въ тѣни* приметъ фіолетово-сѣрую окраску. Этимъ свойствомъ ослабленія тѣней очень часто пользуются художники, когда желаютъ придать изображаемому предмету особую легкость. Тѣнь на предметѣ можно не только ослабить искусственно, но ей можно также придать и желаемый оттѣнокъ, стоитъ только вмѣсто бѣлой бумаги взять цвѣтную. Такимъ же способомъ можно ослабить или придать желаемый оттѣнокъ на только собственнымъ тѣнямъ, но и падающимъ. Итакъ, вы видите, что окраска предметовъ въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются нашему глазу, зависитъ еще во многомъ и отъ отраженій, падающихъ отъ окружающей ихъ обстановки.

Тѣнь, ослабленная лучами, отраженными отъ другихъ предметовъ, называется *рефлексомъ*. Итакъ, при рисованіи съ рельефныхъ предметовъ приходится имѣть дѣло со *свѣтомъ*, *бликомъ*, *собственной тѣнью*, *падающей тѣнью*, *полутѣнью* и *рефлексами*.

Посмотримъ теперь, какую роль играютъ въ живописи всѣ эти градаціи свѣта на предметахъ. Прежде всего свѣтъ, какъ мы знаемъ, вообще является причиной цвѣта, такъ какъ въ отсутствіи свѣта мы совершенно не различаемъ красокъ въ природѣ. Какъ слѣдствіе свѣта, является бликъ на предметахъ, который, въ зависимости отъ свойства освѣщенной поверхности, бываетъ либо блестящимъ, либо только значительно свѣтлѣе всѣхъ остальныхъ пятенъ на предметѣ. Начиная работу красками, вы смотрите прежде всего, съ какой стороны модель освѣщена, и съ этой именно стороны ищете наиболѣе сильно освѣщенную часть, т.-е. бликъ. Сейчасъ же сравниваете бликъ съ собственной тѣнью предмета, иначе говоря, вы сравниваете два совершенно противоположныхъ по силѣ красочныхъ пятна: самое свѣтлое и самое темное. Послѣ такого сопоставленія свѣтлаго и темнаго пятенъ, вы уже гораздо легче опредѣлите цвѣтъ полутѣни. Не всегда, однако, собственная тѣнь будетъ самымъ темнымъ пятномъ на вашемъ рисункѣ. Если, напр., поставить бѣлый кувшинъ на фонѣ черной драпировки, то понятно, что драпировка будетъ темнѣе собственной тѣни кувшина. Въ такомъ случаѣ за самое темное пятно берется для сравненія не

Рис. 26 с.

собственная тѣнь изображаемаго предмета, а фонъ или вообще самое темное мѣсто изъ той обстановки, которая входитъ въ объектъ вашей работы.

Цвѣтъ блика на блестящихъ поверхностяхъ прежде всего зависитъ отъ источника свѣта, а также и отъ окраски самаго предмета. Если сосудъ съ глянцевитой поверхностью находится въ закрытомъ помѣщеніи, напримѣръ, въ комнатѣ, то бликъ въ большинствѣ случаевъ отражаетъ окно, изъ котораго падаетъ свѣтъ. Правда, это изображеніе окна въ бликѣ бываетъ искажено, но все-таки опредѣленно можно уловить его форму и различить даже темныя полоски, пересѣкающія бликъ и представляющія собой рамы, не пропускающія лучей свѣта. На мѣдныхъ предметахъ тонъ блика имѣетъ нѣсколько холодноватый голубой оттѣнокъ, какъ отраженіе неба. Нужно быть очень внимательнымъ при опредѣленіи свойства блика, его теплаго или холоднаго тона относительно общей гаммы цвѣтовъ данной модели. Сила блика даетъ аккордъ всей работѣ: съ его цвѣтомъ вы непрерывно должны сравнивать всѣ остальные тона. Если вы возьмете бликъ слабѣе, чѣмъ въ натурѣ, то и всѣ остальныя краски должны быть взяты соотвѣтственно слабѣе. Въ акварели, какъ уже было говорено выше, для бликовъ оставляется незакрашенная бѣлая бумага, и, по мѣрѣ хода работы, блику придаются тѣ или иные легкіе цвѣтные оттѣнки. Когда требуется изобразить очень сильный бликъ и передать яркій блескъ и игру свѣта, то полезно бываетъ покрыть сначала мѣсто блика цвѣтомъ полутѣни, а затѣмъ острымъ ножикомъ или спеціальной стальной скоблилкой счистить совершенно краску и обнажить бѣлую бумагу, соблюдая при этомъ форму блика. Удачно вызванный этимъ способомъ бликъ на разстояніи производитъ полное впечатлѣніе свѣтящагося пятнышка. Однако, этимъ способомъ не слѣдуетъ злоупотреблять, и къ его помощи можно прибѣгать только въ случаѣ крайней необходимости, т.-е. тогда, когда вы случайно закрасили бѣлую бумагу на томъ мѣстѣ, гдѣ долженъ быть бликъ. Вообще же нужно стараться передавать блестящія мѣста на предметѣ путемъ удачно подобранныхъ и умѣло положенныхъ красокъ. Мы указываемъ здѣсь общіе пріемы работы акварелью, могущіе облегчить трудъ начинающихъ, зная по опыту, что каждая маломальски удачно исполненная работа даетъ работающему извѣстное удовлетвореніе и благотворно вліяетъ на его дальнѣйшіе успѣхи. Въ большинствѣ же случаевъ всѣ техническіе пріемы работы акварелью вырабатываются постепенно и лично самимъ рисующимъ. Вполнѣ возможно, что, когда вы овладѣете кистью настолько, что свободно будете справляться съ самыми трудными задачами, вамъ не надо будетъ слѣдовать нашимъ указаніямъ; вы, быть можетъ, найдете другіе пріемы, свойственные только вамъ.

Наше указаніе на ярко выраженный бликъ основано на томъ, что послѣдній служитъ какъ бы единицею мѣры въ всей работѣ и даетъ возможность начинающему легче оріентироваться въ опредѣленіи силы другихъ тоновъ. Въ большинствѣ случаевъ, однако, приходится руководствоваться не бликомъ, а вообще самымъ свѣтлымъ пятномъ модели, сравнивая это пятно со всѣми остальными тонами. А для того, чтобы сразу опредѣлить, какое мѣсто модели является самымъ свѣтлымъ, нужно нѣсколько прищурить глаза; относительная яркость тѣневыхъ и свѣтлыхъ частей модели выступаетъ тогда съ большей отчетливостью.

Уже при рисованіи съ натуры карандашомъ, углемъ или тушью, вообще *однимъ* тономъ, вы могли убѣдиться, какое огромное значеніе имѣетъ правильная передача *относительной силы* тѣней, полутоновъ и свѣтлыхъ пятенъ. Рисунокъ не можетъ дать впечатлѣнія натуры, если не соблюдены въ немъ отношенія тѣней другъ къ другу. Самая темная тѣнь модели должна быть самой темной и въ рисункѣ; самое свѣтлое пятно модели должно быть такимъ же и въ рисункѣ; промежуточныя тѣни въ рисункѣ должны быть настолько же слабѣе главной тѣни, насколько онѣ слабѣе въ натурѣ.

Это правило сохраняетъ свое значеніе и въ живописи. Какъ вамъ извѣстно, одинъ и тотъ же цвѣтъ можетъ имѣть различную силу тона (см., напр., рис. 10, 11, 12 и 13). И вотъ, *относительная-то сила* тоновъ и должна быть соблюдена въ рисункѣ акварелью съ натуры. Объ этомъ обыкновенно забываютъ начинающіе, направляя все свое вниманіе на то, чтобы вѣрно «подобрать» цвѣтъ краски. Между тѣмъ, вѣрно подобрать цвѣтъ отдѣльной краски просто невозможно. *Правдивость красочнаго изображенія зависитъ гораздо болѣе отъ относительной силы тоновъ, чѣмъ отъ ихъ абсолютной вѣрности цвѣтамъ натуры.*

Если вы предложите написать пяти художникамъ одну и ту же модель, всѣ они навѣрное будутъ пользоваться различными красками. Одинъ будетъ придерживаться холодной гаммы цвѣтовъ, другой—болѣе теплой, у одного получится болѣе свѣтлый колоритъ, у другого—болѣе темный и т. д. Если вы на каждомъ ихъ рисункѣ обведете карандашомъ опредѣленное мѣсто, вырѣжете его и сравните затѣмъ вырѣзанные куски, то убѣдитесь, что всѣ они окрашены весьма различно.

И если, тѣмъ не менѣе, всѣ рисунки одинаково правдивы и одинаково схожи съ моделью, то потому только, что въ нихъ одинаково вѣрно и искусно соблюдены взаимныя отношенія тоновъ.

Отсюда слѣдуетъ, что ни одинъ цвѣтъ натуры *нельзя разсматривать отдѣльно, внѣ связи его съ окружающими тонами, а надобно все время сравнивать краски модели между собою.*

Рисунокъ красками подобенъ музыкальной мелодіи, гдѣ каждая отдѣльная нота сама по себѣ ничего не выражаетъ и только въ опредѣленной связи съ другими нотами производитъ должное впечатлѣніе. Вы можете сыграть эту мелодію въ болѣе низкомъ тонѣ или въ болѣе высокомъ,—она останется все той же мелодіей. Но стоитъ нарушить взаимное отношеніе составляющихъ ее нотъ, какъ все очарованіе ея разсѣется, и самая мелодія перестанетъ существовать.

То же и съ красками. Вы можете выбрать ту или иную красочную гамму, это—дѣло вашего вкуса или особенность вашего глаза, но взаимныя отношенія тоновъ должны быть соблюдены непремѣнно, иначе вашъ рисунокъ не будетъ производить цѣльнаго, гармоничнаго и правдиваго впечатлѣнія. Краска, положенная на картину безъ согласованія ея съ другими тонами, вызываетъ такое же ощущеніе диссонанса, какъ ненастроенная струна въ музыкальномъ инструментѣ или фальшивая нота въ мелодіи.

Вотъ почему нельзя подбирать поодиночкѣ отдѣльныя краски, но нужно каждую изъ нихъ сравнивать по силѣ тона со всѣми остальными, не исключая и фона рисунка.

Рис. 27.

НАТЮРМОРТЫ (NATURE MORTE).

Мѣдный судокъ и эмалированная кастрюлька.

Первой вашей работой съ натуры должны быть предметы, имѣющіе опредѣленный цвѣтъ и нетрудный рисунокъ. Въ нашемъ курсѣ для начальной работы мы приводимъ примѣръ рисованія акварелью съ предметовъ домашняго обихода—мѣднаго судка и эмалированной синей кастрюльки (рис. 27). Оба эти сосуда имѣютъ гладкую блестящую поверхность и, слѣдовательно, ясно выраженный бликъ, который на желтомъ судкѣ имѣетъ холодный желтоватый оттѣнокъ, а на кастрюлѣ совершенно бѣлый цвѣтъ, т.-е. цвѣтъ бѣлой бумаги. Все это находится въ связи съ свѣтло-сѣрымъ фономъ въ верхней части и темно-сѣрымъ — въ нижней. Кромѣ того, вы видите опредѣленно обозначенную собственную тѣнь на предметахъ, падающую тѣнь и полутѣни. И на судкѣ, и на кастрюлѣ замѣтны также и рефлексы. Процессъ работы вамъ уже извѣстенъ. Рисуете карандашомъ контуръ и прокладываете легкимъ тономъ фонъ, желтоватой краской (хромъ желтый)—судокъ и синей (ультрамаринъ)—кастрюлю. На судкѣ и на кастрюлѣ оставляете блики незакрашенными: въ первомъ случаѣ—въ видѣ длинной вертикальной полосы и свѣтлаго пятнышка на крышкѣ, а во второмъ случаѣ – въ видѣ зигзагообразной бѣлой полосы. Затѣмъ постепенно шагъ за шагомъ, подбирая цвѣта съ натуры и усиливая ихъ, вы прокладываете собственныя тѣни, падающія и рефлексы, слѣдя за ихъ относительной силой. На судкѣ, какъ видите, отражается синяя кастрюля; слѣдовательно, въ желтые тона должны быть введены синіе. Донышко кастрюльки имѣетъ фіолетовый оттѣнокъ, а рефлексъ, падающій отъ судка, отдѣляется отъ собственной тѣни болѣе свѣтлымъ тономъ. Кромѣ того, на верхнемъ ободкѣ кастрюли и на концѣ ручки оставлены, какъ бы небрежно, свѣтлые блики; но отъ нихъ въ значительной мѣрѣ зависитъ рельефность изображаемыхъ предметовъ. Не вездѣ одинаково должны разграничиваться между собою краски: онѣ болѣе опредѣленны въ свѣтовыхъ частяхъ, а въ тѣняхъ и полутѣняхъ онѣ больше входятъ одна въ другую. Поэтому не слѣдуетъ особенно смущаться, если въ тѣневыхъ частяхъ вы случайно покроете краской большее пространство, чѣмъ предполагалось. Акварель будетъ гораздо «сочнѣе» и «свѣжѣе», если кое-гдѣ будетъ допущена какъ бы нѣкоторая небрежность.

Наоборотъ, если все будетъ тщательно закрашено и прилизано, то работа получится скучная, или, какъ говорятъ художники, «замученная». Не обязательно для первоначальной работы акварелью вы должны брать то, что нами указано; вы можете взять въ качествѣ модели и другіе предметы обихода, но только простые по формѣ и съ ясно выраженной окраской. Если первая работа съ простой модели васъ не удовлетворяетъ, берите новую натуру такого же характера. Переходить къ болѣе сложнымъ моделямъ, не достигнувъ желаемаго результата въ простыхъ, не слѣдуетъ, такъ какъ это не принесетъ существенной пользы. Живопись требуетъ упорной и настойчивой работы.

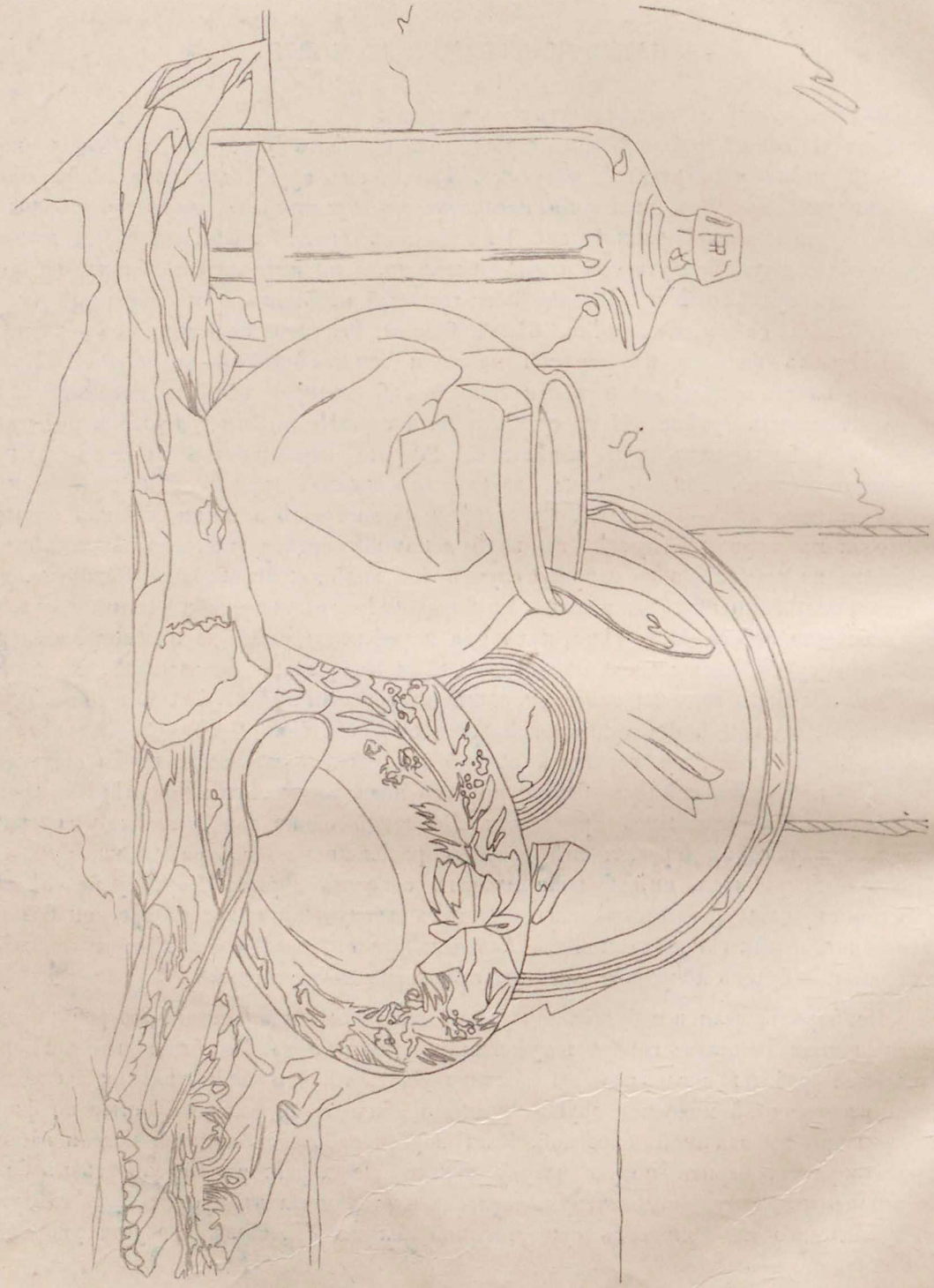


Рис. 28а.

Рис. 28b.

Бутылка, печной горшокъ, миска, тарелка, ложки деревянныя, кусокъ чернаго хлѣба и полотенце (рис. 28a, 28b и 28c).

Приведемъ еще одинъ примѣръ натюрморта, болѣе сложнаго, но составленнаго изъ тѣхъ же предметовъ обихода. Здѣсь, какъ и въ первомъ случаѣ, красочная задача довольно проста, такъ какъ всѣ цвѣта вполнѣ опредѣленны и ясны; значительно сложнѣе здѣсь лишь форма рисунка.

Прищуривъ глаза, не трудно убѣдиться, что самыми свѣтлыми мѣстами въ этой группѣ будутъ тарелка, нѣкоторыя части полотенца и блики на бутылкѣ. Эти свѣтлыя мѣста вы и оставляете бѣлыми, а все остальное покрываете легкими тонами, придерживаясь, даже при начальной прокладкѣ, приблизительныхъ тоновъ натуры (рис. 28b). Надо, впрочемъ, замѣтить, что на нашемъ рисункѣ (28b) показаны не только совершенно слабые тона, но въ нѣкоторыхъ мѣстахъ и болѣе темные, что уже соотвѣтствуетъ вторичной прокладкѣ красокъ. Въ ходѣ работы долженъ проводиться по обыкновенію принципъ: отъ общаго къ деталямъ. Весь натюрмортъ постепенно пріобрѣтаетъ свой натуральный цвѣтъ и рельефность. Слѣдовательно, отъ вашей работы должно получаться такое впечатлѣніе, словно рисуемые вами предметы мало-по-малу выступаютъ изъ окружающаго пространства и отдѣляются отъ бумаги. Такъ бываетъ въ туманный день, когда вы приближаетесь къ группѣ людей или построекъ: вы видите ихъ не сразу, во всѣхъ подробностяхъ, а сначала вырисовываются предъ вами одни силуэты, затѣмъ очертанія и краски становятся все яснѣе и яснѣе, пока не достигнутъ, наконецъ, полной отчетливости. Никоимъ образомъ нельзя писать натюрмортъ по частямъ, напримѣръ, сначала написать и совершенно закончить бутылку, потомъ перейти къ мискѣ и т. д. Нужно писать *всю* модель одновременно, постепенно усиливая тона и переходя отъ одного предмета къ другому, чтобы затѣмъ снова возвратиться къ первому. Этотъ пріемъ имѣетъ еще и чисто оптическое основаніе. Нашъ глазъ устроенъ такимъ образомъ, что онъ легче опредѣляетъ настоящій тонъ предмета, если вы быстро переводите взглядъ съ одного цвѣта на другой. Вотъ почему художники, когда пишутъ свои картины, то непремѣнно смотрятъ на всю площадь, покрытую красками, а не на то мѣсто въ картинѣ, которое пишутъ въ данный моментъ. Покойный профессоръ Академіи Художествъ Я. Ф. Ціонглинскій, представитель импрессіоническаго направленія, желая подчеркнуть необходимость имѣть въ виду общее отношеніе тоновъ въ любой работѣ красками, часто говорилъ своимъ ученикамъ: «когда пишете голову, то смотрите на ноги, а когда пишете ноги, то смотрите на голову». Въ этой, нѣсколько парадоксальной фразѣ содержится совершенно правильная мысль: дѣйствительно, только имѣя въ виду общую гамму красокъ, можно приблизиться къ натурѣ и придать своей работѣ художественную цѣльность.

Такимъ приближеніемъ къ натурѣ и возможно болѣе точнымъ воспроизведеніемъ ея и должны покамѣстъ ограничиваться ваши задачи.

Изъ этого, однако, не слѣдуетъ, что конечная цѣль искусства есть рабское подражаніе природѣ; но для того, чтобы умѣть самому создавать художественные образы, необходимо учиться у природы, изучать натуру и внимательно присматриваться къ ней. Натура—лучшій изъ всѣхъ учителей рисованія. Ни одинъ изъ величайшихъ мастеровъ искусства не миновалъ школы изученія природы: Фидій, Микель-

Анджело, Рафаэль, Леонардо-да-Винчи, Рембрантъ—всѣ они прошли эту серьезную школу, которую мы назовемъ школой графической и красочной грамоты. Пройдя эту элементарную школу грамоты, художникъ заимствуетъ у природы форму и даже иногда идею произведенія, но все это проходитъ черезъ горнило его собственнаго «я», въ результатѣ чего мы видимъ художественное произведеніе, а не фотографію. Все ненужное, все лишнее отпадаетъ само собой, расплавляется въ горнилѣ, и передъ нами является образъ, въ которомъ выражена душа автора.

Поэтому оставимъ пока на время вопросъ о творчествѣ и будемъ по ученически наивно копировать натуру, памятуя, что, пока вы не чувствуете себя достаточно сильными въ простомъ копированіи природы, вы - рабъ ея и не должны отступать отъ нея ни на одну іоту. Не бойтесь этимъ убить въ себѣ искру Божію: то, что въ васъ заложено отъ природы, проявится со временемъ само собой, а когда это время наступитъ,—вы почувствуете сами.

В. Лепикашъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

■ ■ ■

КУРСЪ ОРНАМЕНТА.

А. Г. Новиковъ.

(Окончаніе).

РИСУНКИ 73 и 74. ПОЛУКАПИТЕЛЬ РОМАНСКАГО СТИЛЯ.

Романскій стиль напоминаетъ готическій, но отличается тяжеловѣсностью и округлостью своихъ формъ.

Начинать рисованіе слѣдуетъ съ опредѣленія общей формы модели, затѣмъ—ея крупныхъ частей. Крайнія точки слѣдуетъ сравнивать съ вертикальными и горизонтальными линіями, соблюдая правила перспективы. Приступая къ рисованію подробностей, слѣдуетъ обращать вниманіе на характеръ всей модели и отдѣльныхъ ея частей.

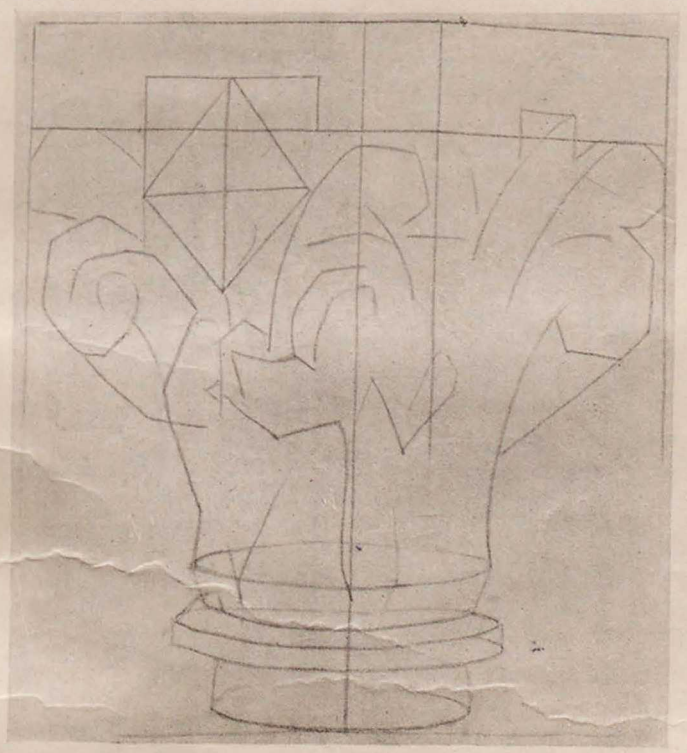


Рис. 73.

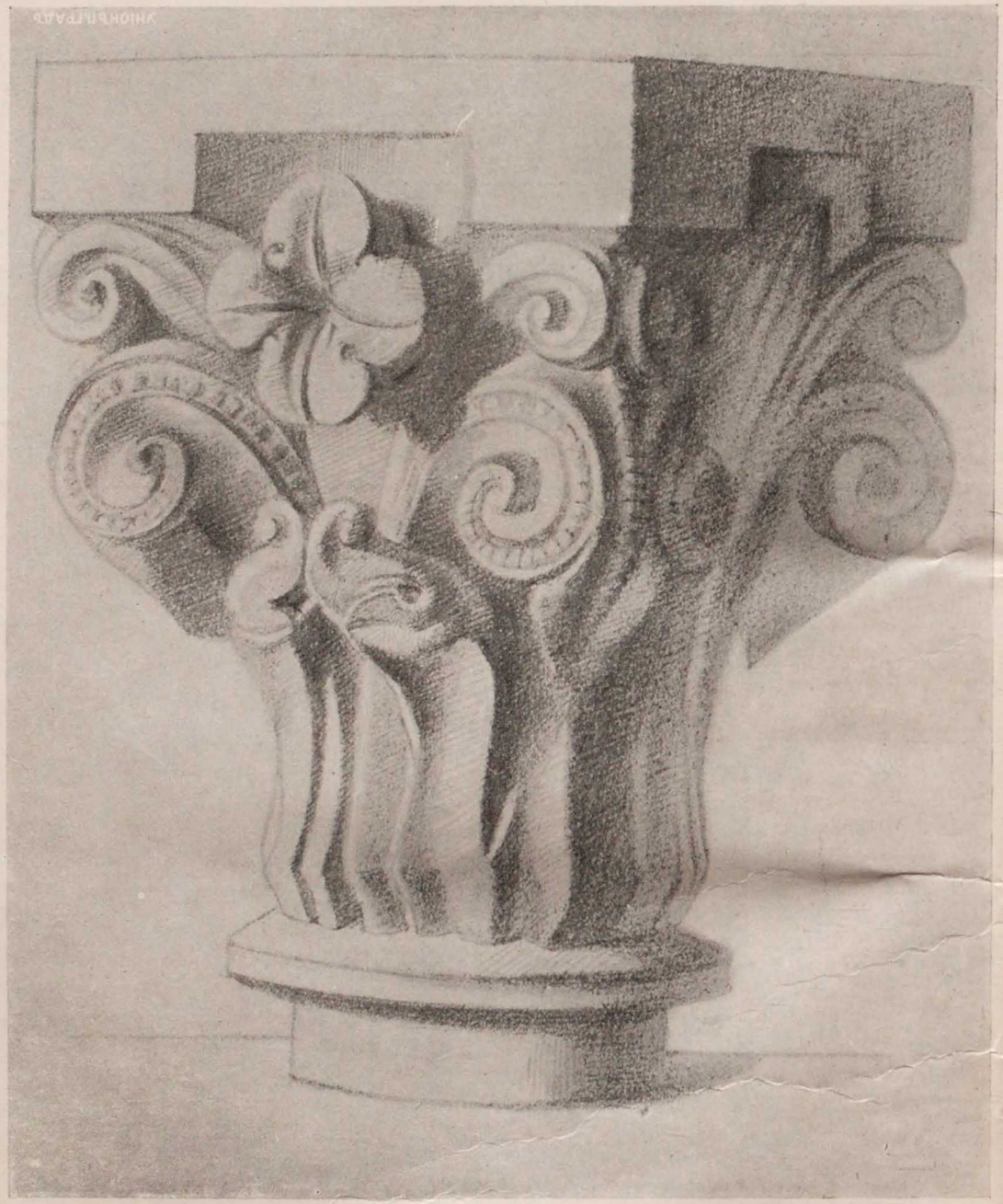


Рис. 74.

РИСУНКИ 75 и 76. ГОТИЧЕСКАЯ КАПИТЕЛЬ.

Начинайте рисунокъ съ опредѣленія общей формы капители; намѣтьте уголъ ея, нижнія части и затѣмъ, когда въ общихъ чертахъ рисунокъ будетъ установленъ, переходите къ рисованію мелкихъ частей и украшеній, сравнивая ихъ все время съ общей формой и связывая мелкія части съ болѣе крупными и съ общей формой. Когда контуры закончены, приступайте къ передачѣ свѣта и тѣней.

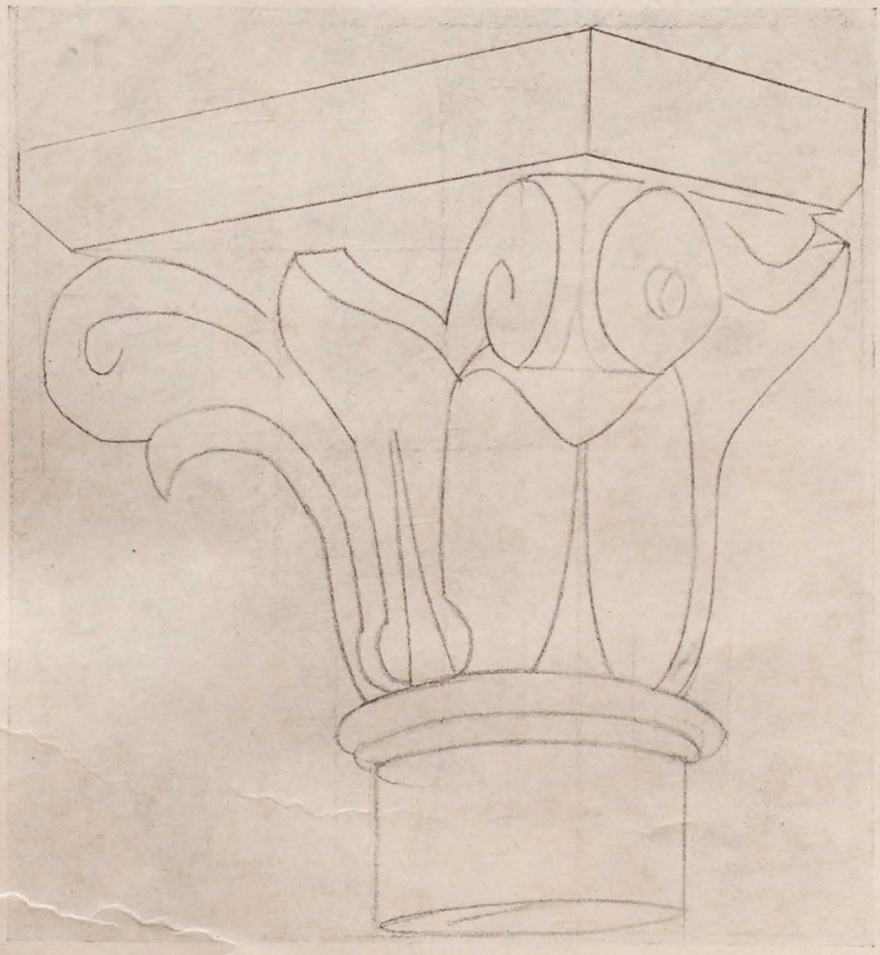


Рис. 75.

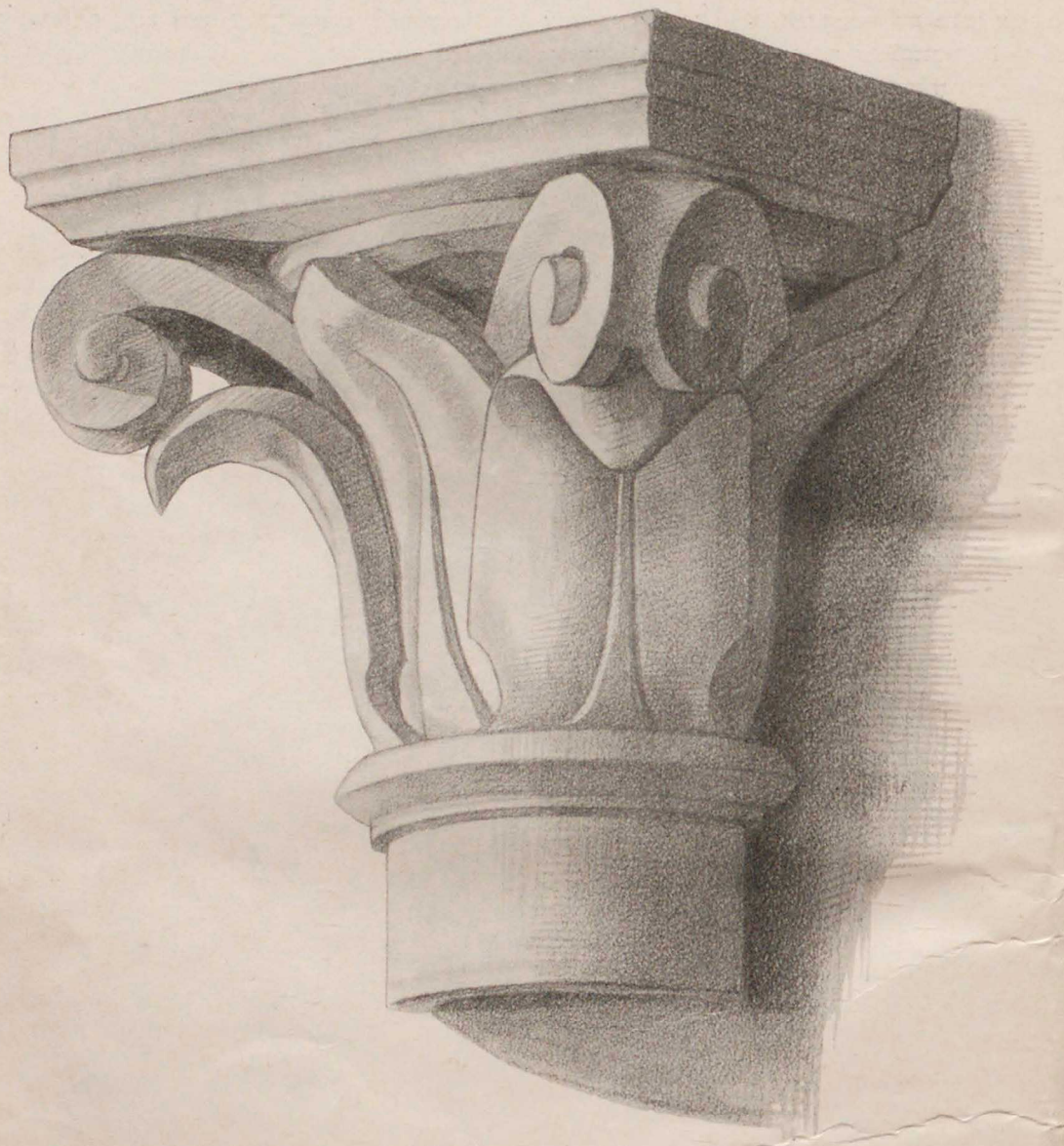


Рис. 76.

РИСУНКИ 77 и 78. ДЕКОРАТИВНЫЙ ОРНАМЕНТЪ, У КОТОРАГО ВСТРѢЧАЮТСЯ НЕ ТОЛЬКО ЭЛЕМЕНТЫ РАСТИТЕЛЬНАГО, НО И ЖИВОТНАГО ЦАРСТВА.

Въ послѣдовательности рисованія ничего новаго не прибавляется; ходъ рисунка остается тотъ же, что и въ предыдущихъ орнаментахъ; слѣдуетъ стремиться передавать въ рисункѣ характеръ орнамента, такъ какъ въ послѣдующемъ рисованіи характеръ этотъ будетъ имѣть большое значеніе.

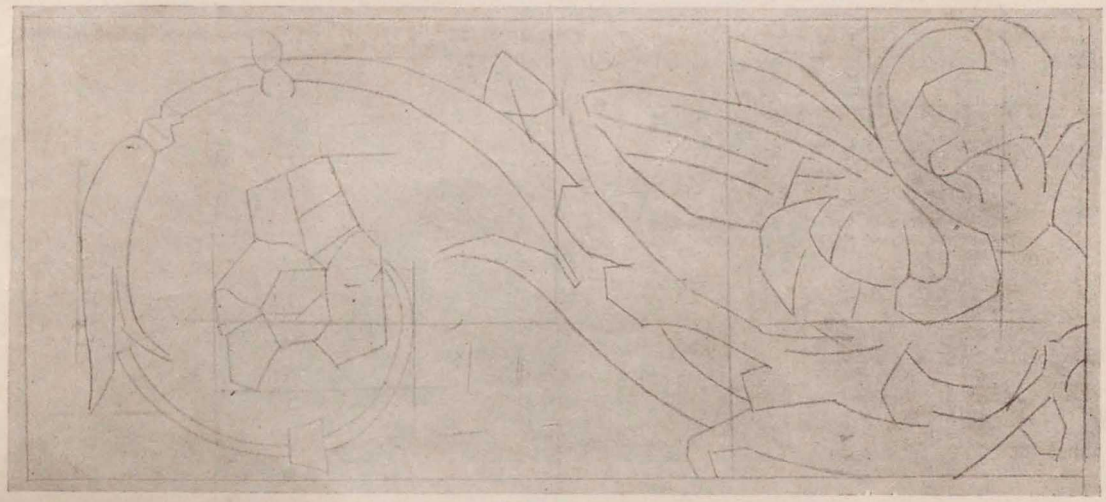


Рис. 77.

РИСУНКИ 79, 80 и 81. ГОЛОВА ЛЬВА ВЪ СОЧЕТАНІИ СЪ ОРНАМЕНТОМЪ.

Этотъ декоративный орнаментъ встрѣчается главнымъ образомъ какъ украшеніе въ архитектурѣ и въ прикладномъ искусствѣ.

Рисунокъ начинаете съ опредѣленія отношеній общей формы и съ размѣщенія его на бумагѣ. Набрасываете, слѣдя за отношеніями большихъ частей, форму головы льва и поворотъ, въ которомъ находится она по отношенію къ зрителю; все это надо устанавливать въ общихъ чертахъ.

Обращайте вниманіе при этомъ на взаимное расположеніе двухъ линій: линіи глазъ льва и линіи, идущей отъ конца носа до лба (рис. 79). По отношенію къ этимъ линіямъ и должны быть расположены глаза, носъ, ротъ и прочія части головы. Сначала опредѣляете величину рта и глазъ, сравнительно съ величиной всей головы, находите форму и разстояніе промежутковъ между ними, а также устанавливаете размѣры окружающаго орнамента. Рисуйте одновременно лѣвую и правую стороны орнамента, сравнивая его формы съ вертикальной и горизонтальной линіями: отъ

Pag. 78.

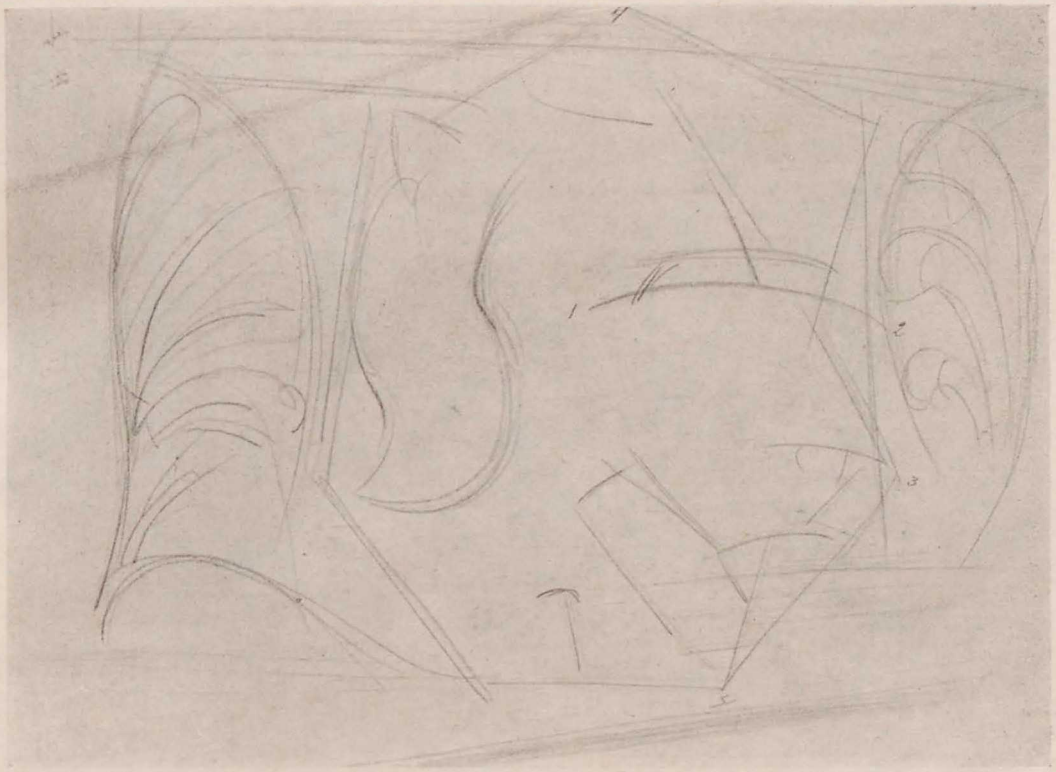


Рис. 79.

конца носа возстановите перпендикуляръ кверху и разсмотрите тѣ углы, которые образуются между этимъ перпендикуляромъ и лбомъ, или наклонной линіей, идущей черезъ ротъ и кончикъ носа. Линію же глазъ сравнивайте съ горизонтальной линіей: въ прямомъ положеніи орнамента линія глазъ совпадаетъ съ горизонтальной линіей, во всѣхъ остальныхъ — она представляетъ собой болѣе или менѣе выпуклую дугу. Такими путями устанавливаете рисунокъ въ общихъ чертахъ и связываете другъ съ другомъ всѣ крупныя его части; затѣмъ постепенно переходите къ подробностямъ, передавая тѣ характерныя черты, которыя вы усматриваете въ модели.

Въ виду сложности орнамента, лучше рисовать его предварительно углемъ, который нѣсколько разъ можно сбивать тряпочкой съ бумаги, не портя ея.

Переходя къ тѣнямъ, начинайте сначала съ самыхъ темныхъ и постепенно переходите къ болѣе свѣтлымъ. Замѣтьте, что не всѣ свѣта имѣютъ одинаковую силу: яркость ихъ зависитъ отъ того, на какомъ планѣ они находятся и въ какихъ условіяхъ. Чтобы закончить рисунокъ итальянскимъ карандашомъ, сбиваете лишній уголь и прорисовываете постепенно всѣ тѣни въ той же послѣдовательности, какъ и раньше, т.-е. начиная съ самаго темнаго пятна и переходя къ свѣтлымъ. Кромѣ рельефности и лѣпки орнамента, надо стремиться передать также и характеръ его. Первое дости-

Рис. 80.

Рис. 81.

гается правильнымъ отношеніемъ тѣней и полутоновъ, послѣднее же—правильностью формы всего рисунка и его частей.

А такъ какъ вы и начинаете свой рисунокъ съ опредѣленія формы орнамента и его частей, то, значитъ, характеръ модели долженъ быть уловленъ и выраженъ уже въ первоначальномъ наброскѣ. Напротивъ, полная рельефность можетъ быть достигнута только тогда, когда проложены главныя тѣни и полутона, т.-е. въ законченномъ рисункѣ. Въ этомъ легко убѣдиться, разсматривая воспроизведенные здѣсь три рисунка, показывающіе послѣдовательный ходъ рисованія.

РИСУНКИ 82 и 83. ОРНАМЕНТЪ, СОСТОЯЩІЙ ИЗЪ ГОЛОВЫ ЖИВОТНАГО, ЗАКЛЮЧЕННОЙ ВЪ СПИРАЛЬНУЮ ВѢТКУ.

Намѣчаете прямыми черточками отношеніе между крайними точками спирали и крайними точками головы животнаго. Набрасываете, какъ показано на рисункѣ 82-мъ, общую форму головы животнаго вмѣстѣ со всѣмъ остальнымъ орнаментомъ, строго наблюдая за направленіями наружныхъ линій головы 1—2, 3—4; линіи эти надо сравнивать съ вертикальными и горизонтальными линіями, мысленно проводимыми на модели. Потомъ переходите отъ общаго къ подробностямъ рисунка. Намѣчаете величину и мѣсто глаза, рта и крупныхъ завитковъ орнамента, точно устанавливая ихъ форму и расположеніе по отношенію другъ къ другу. При этомъ надо обращать вниманіе также и на форму промежутковъ между ними.

Когда, такимъ образомъ, орнаментъ будетъ оконченъ въ контурѣ, можете постепенно перейти къ вырисовкѣ всѣхъ доступныхъ глазу подробностей модели и къ передачѣ свѣта и тѣни, доводя рисунокъ до такой законченности, какъ показано на рис. 83-мъ.

РИСУНКИ 84 и 85. ДЕКОРАТИВНЫЙ ОРНАМЕНТЪ СЪ ГОЛОВОЙ ЖИВОТНАГО.

Этотъ орнаментъ часто встрѣчается въ видѣ украшенія на различныхъ постройкахъ; его можно видѣть также у фонтановъ, гдѣ онъ обрамляетъ обыкновенно то отверстіе, изъ котораго выливается струя воды.

Состоитъ онъ изъ листьевъ и завитковъ; средина же его представляетъ собой стилизованную маску животнаго. Ходъ рисованія этого орнамента слѣдуетъ тому же порядку, какого мы обычно придерживались до сихъ поръ. Опредѣлите отношенія модели и размѣстите ихъ на бумагѣ. Общую форму набрасывайте прямыми линіями, какъ показано на рисункѣ 84-мъ. Затѣмъ переходите отъ общаго къ большимъ частямъ орнамента. Намѣтьте величину и форму носа, рта, глазъ, мѣсто ихъ по отношенію къ верхнему спиральному завитку орнамента; слѣдите также за разстояніемъ между глазами и переносьемъ.

Когда всѣ крупныя части будутъ въ общихъ чертахъ нарисованы, переходите къ болѣе мелкимъ частямъ модели. Рисуйте одновременно правую и лѣвую стороны

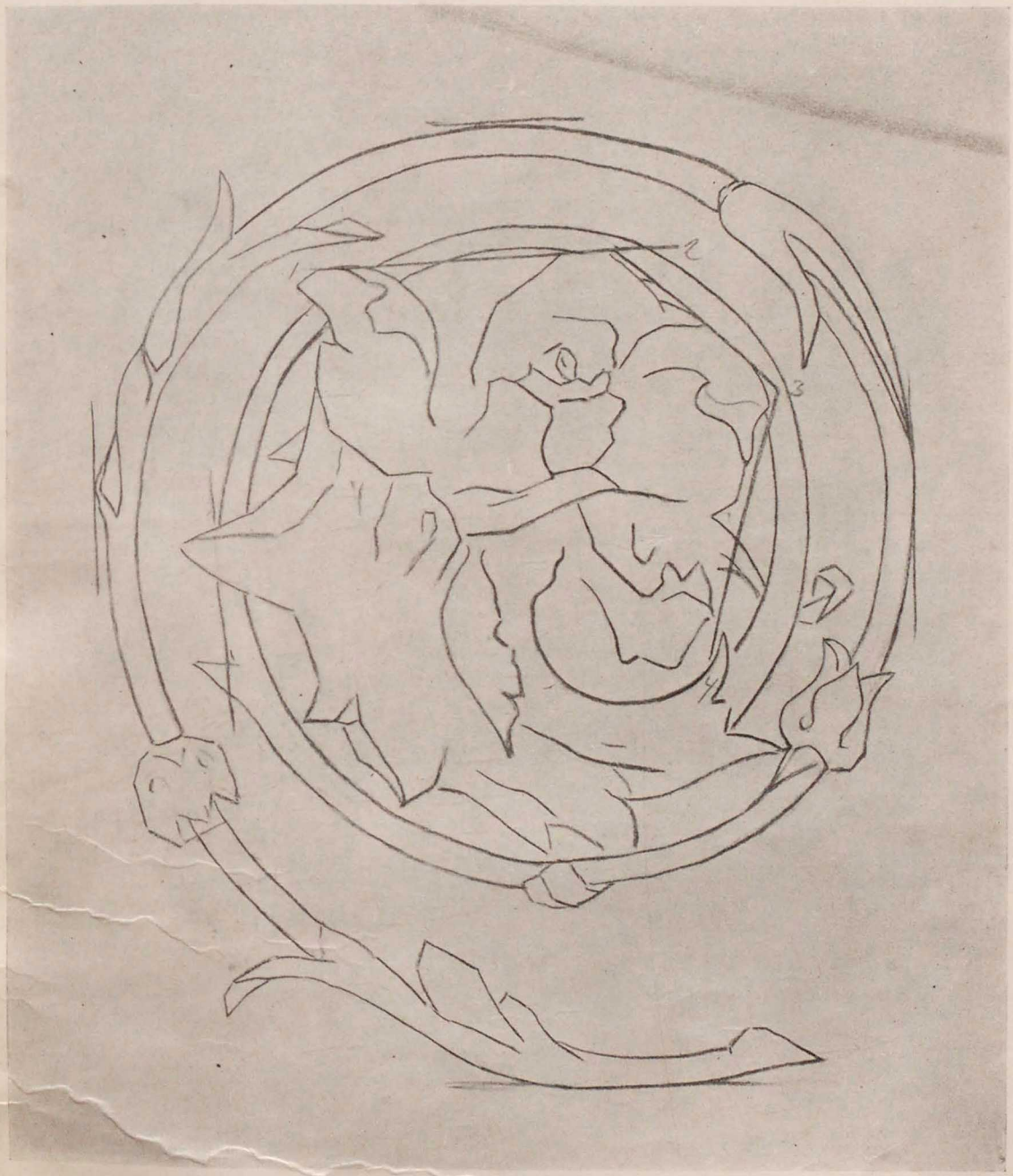


Рис. 82.

Рис. 83.

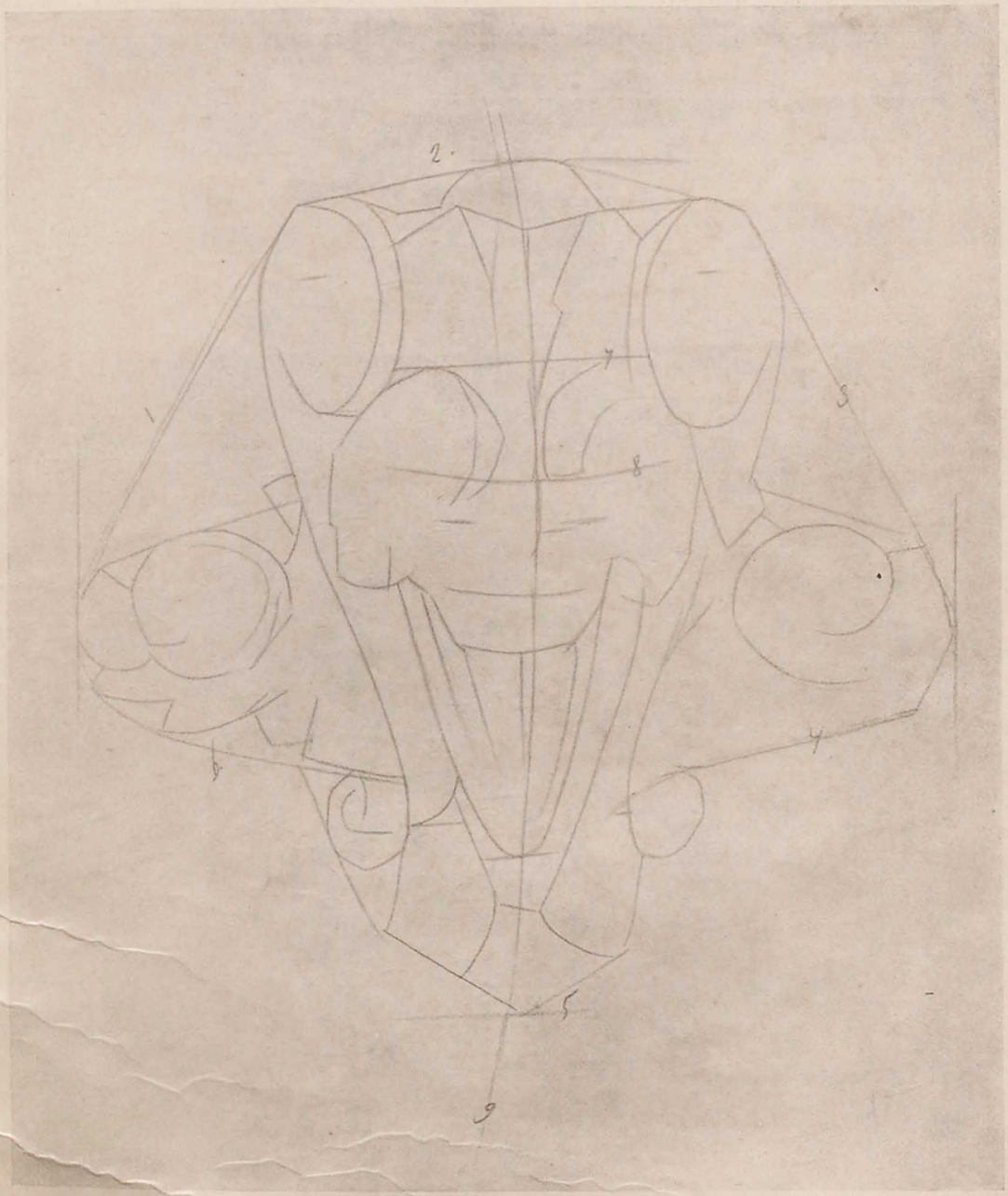


Рис. 84.

модели. Наконецъ, приступите къ передачѣ свѣта и тѣни, начиная, конечно, всегда съ самой темной тѣни и постепенно переходя къ свѣтлымъ и полутонамъ.

Рисунокъ можно исполнить углемъ, итальянскимъ карандашомъ или сангвиномъ. Слѣдите за характеромъ модели и выраженіемъ маски животнаго и старайтесь передать ихъ.

Относительно величины рисунковъ замѣтьте слѣдующее.

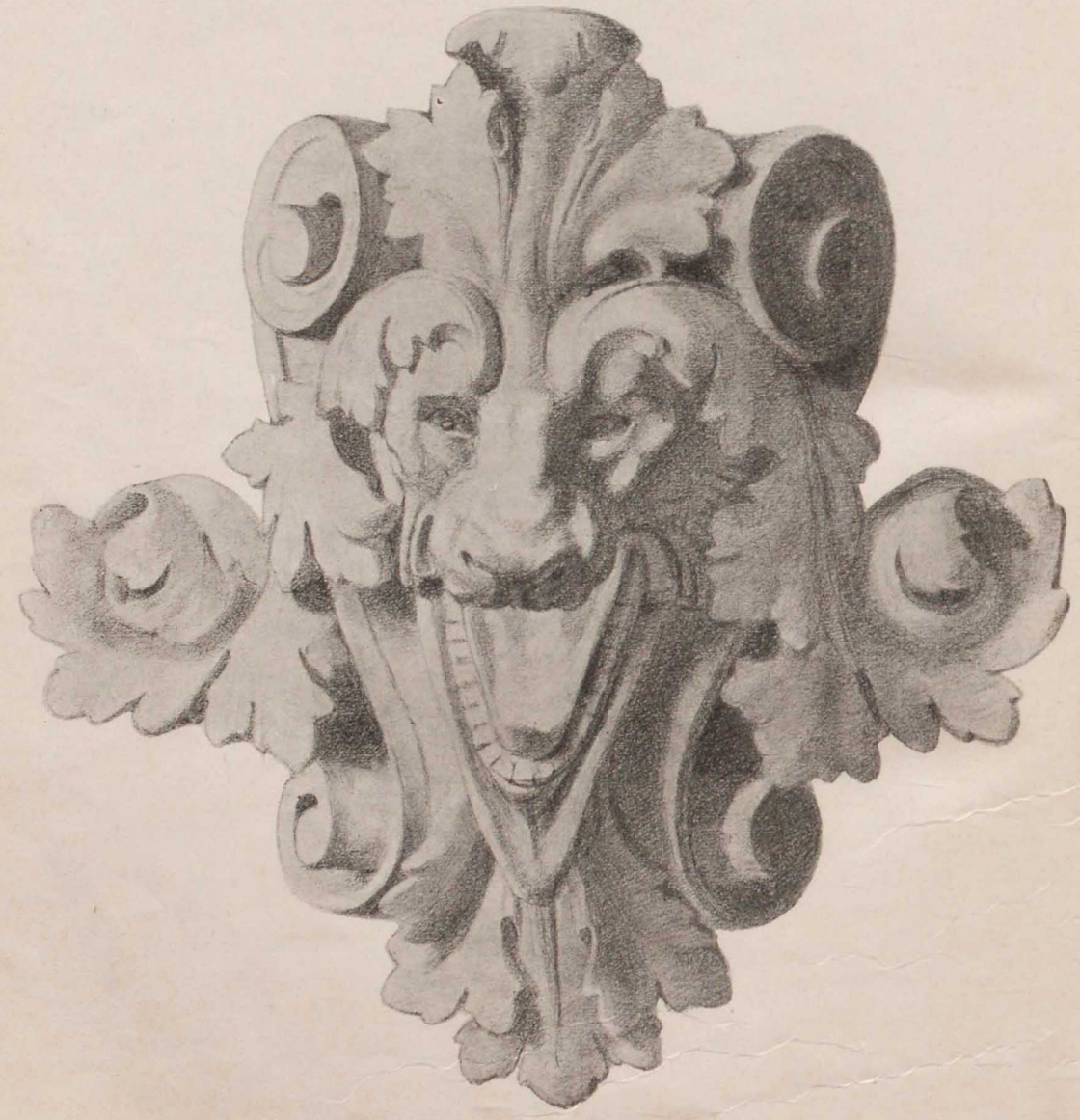


Рис. 85.

При рисованіи съ натуры не слѣдуетъ дѣлать рисунокъ больше натуральной величины. Опытъ показываетъ, что такая задача очень трудна, и рисунки, исполненные крупнѣе натуральной величины модели, производятъ обыкновенно непріятное впечатлѣніе.

Лучше поэтому рисовать въ натуральную величину или меньше ея. Считайтесь также съ тѣмъ разстояніемъ, на какомъ находится модель отъ вашего глаза: чѣмъ дальше рисующій находится отъ модели, тѣмъ меньше видны ему подробности ея; поэтому никогда не задавайтесь цѣлью передать тѣ мелкія части модели, которыя имѣются въ натурѣ, но не видны съ вашего мѣста. Нужно рисовать лишь то, что видно, и передавать модель съ такою ясностью и отчетливостью, съ какими она представляется на данномъ разстояніи.

Это относится къ рисованію всего курса.

МАСКАРОНЫ.

Чтобы закончить курсъ орнамента, скажемъ нѣсколько словъ о рисованіи такъ называемыхъ «маскароновъ».

Маскаронами *) называются особые декоративные орнаменты, представляющіе собой комбинацію человѣческаго лица и стилизованныхъ листьевъ, завитковъ и прочихъ украшеній. Человѣческія лица, входящія въ составъ маскароновъ, носятъ обыкновенно нѣсколько карикатурный характеръ или вообще представляютъ болѣе или менѣе значительныя уклоненія отъ натуры. Маскароны служили для украшенія дворцовъ, виллъ, арокъ, отверстій фонтанныхъ трубъ и т. д.; въ особенности обильно декорировали ими фасады дворцовъ и богатыхъ домовъ въ XVII и XVIII ст.

РИСУНКИ 86 и 87. МАСКАРОНЪ.

На данной модели появляются элементы человѣческаго лица, хотя и въ нѣсколько искаженномъ видѣ: волоса больше напоминаютъ орнаментъ, уши похожи формой на уши животныхъ, лицо, хотя и напоминаетъ человѣческія формы, но болѣе карикатурно и не совпадаетъ съ дѣйствительными пропорціями человѣческаго лица. Эту модель, какъ декоративное украшеніе, можно встрѣтить въ прикладномъ искусствѣ. Она весьма удобна для перехода отъ орнамента къ лицу человѣка, такъ какъ красивое и правильное лицо гораздо труднѣе исполнить, чѣмъ карикатурное. Рисовать начинаете съ опредѣленія общихъ пропорцій модели. Надо рѣшить, какую часть всей высоты головы составляютъ по вертикальному направленію волоса, лобъ до переносья, носъ отъ переносья до кончика, наконецъ, нижнія части лица—отъ конца носа до нижней губы и отъ нижней губы до конца подбородка. Намѣчаете границы всѣхъ этихъ частей лица рядомъ горизонтальныхъ линій, проведенныхъ на такихъ

*) Слово маскаронъ итальянскаго происхожденія и означаетъ въ переводѣ—«большая маска».

разстояніяхъ другъ отъ друга, какія вы найдете въ натурѣ; затѣмъ рисуете вертикальную линію, которая должна пройти черезъ переносье и средину нижней губы. Одновременно съ проведеніемъ упомянутыхъ линій набрасывайте общую форму

Рис. 86.

маски, а на самыхъ линіяхъ намѣчайте вертикальными черточками мѣсто и размѣръ глазъ, ширину ноздрей, переносья, губъ, уха, сравнивая эти части лица между собою по величинѣ и по относительному расположенію. Слѣдите все время за фор-

Рис. 87.

мой крупныхъ частей и за промежутками между ними. Первоначальный набросокъ лица маскарона рекомендуется дѣлать прямыми, опредѣленными линіями (рис. 86). Когда всѣ части модели въ общихъ чертахъ будутъ установлены въ отношеніяхъ

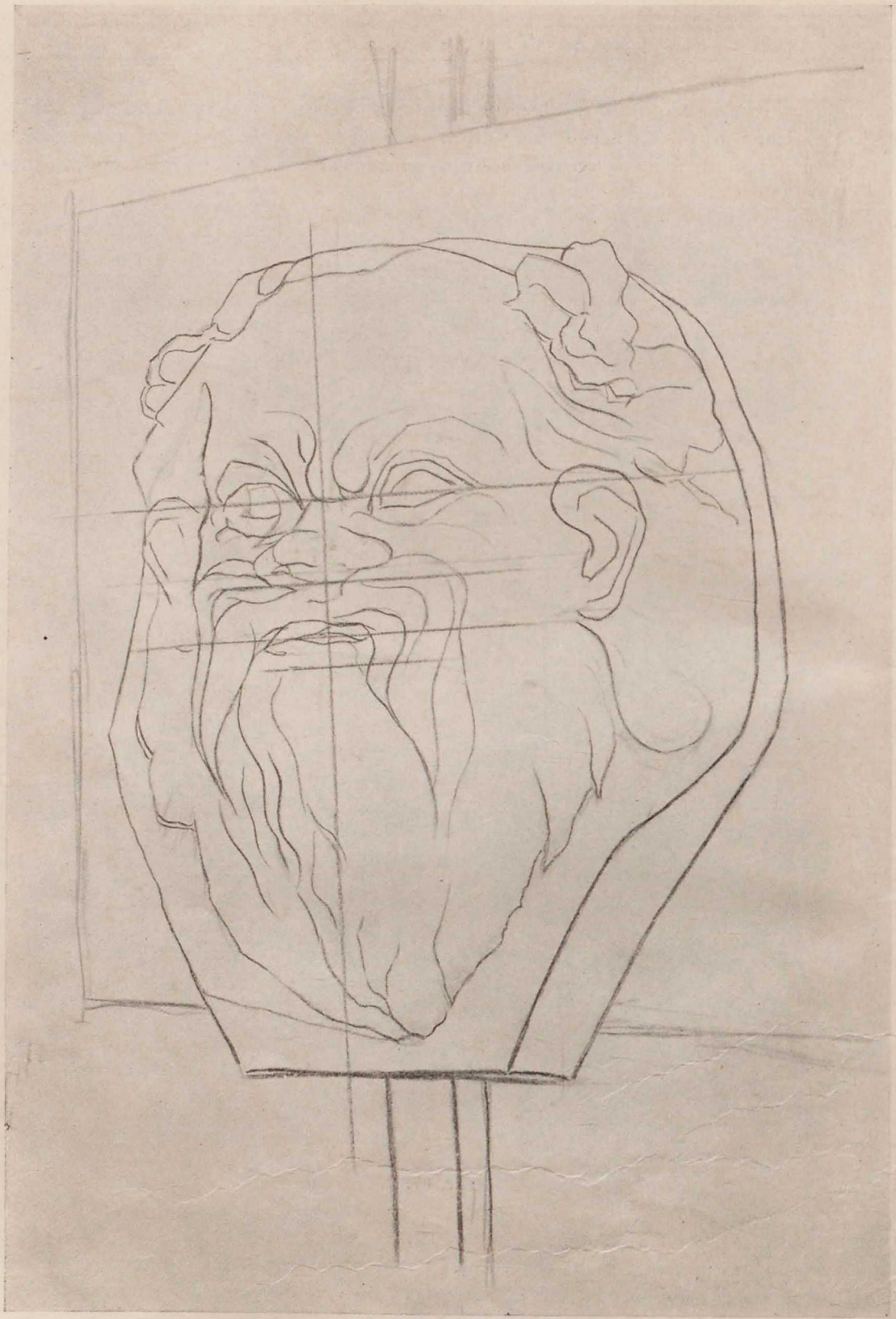


Рис. 88.

Рис. 89.

и связаны между собою, вы перейдете по обыкновенію къ постепенной передачѣ тѣней. Не слѣдуетъ при этомъ вырисовывать модель отдѣльными кусками, напримѣръ, нарисовать и закончить сначала глазъ, затѣмъ пририсовать къ нему носъ, потомъ перейти къ другому глазу и т. д.

Нужно рисовать одновременно всю маску и отъ общаго переходить къ подробностямъ такимъ образомъ, чтобы весь рисунокъ какъ бы появлялся постепенно изъ тумана и становился все яснѣе и отчетливѣе. Самое трудное въ рисованіи, это— вѣрно построить и нарисовать модель въ общихъ чертахъ, удачное же выполненіе мелкихъ подробностей зависитъ только отъ времени и терпѣнія. Такія модели можно рисовать однимъ углемъ съ прибавленіемъ кое-гдѣ прессованнаго угля.

РИСУНКИ 88 и 89. ГОЛОВА МАСКАРОНА.

Ходъ рисованія этого маскарона такой же, какъ и въ предыдущемъ примѣрѣ. Обозначаютъ вертикальными и горизонтальными линіями дѣленіе лица, измѣряютъ величину наиболѣе крупныхъ и характерныхъ частей и набрасываютъ общую форму аски (рис. 88). Затѣмъ переходятъ къ тѣнямъ и, постепенно идя отъ общаго къ частностямъ, доводятъ рисунокъ до полной законченности. Слѣдите по обыкновенію за характеромъ модели и старайтесь передать ея выраженіе.

Формы лица данной модели уже болѣе приближаются къ обыкновенному человѣческому облику, чѣмъ предыдущій маскаронъ. Можно встрѣтить такой типъ и въ натурѣ.

■ ■ ■

РИСОВАНІЕ ЧАСТЕЙ ЧЕЛОВѢЧЕСКАГО ТѢЛА

ВЪ СВЯЗИ СЪ ЭЛЕМЕНТАРНЫМИ СВѢДѢНІЯМИ ПО АНАТОМІИ.

Общія замѣчанія.

Приступая къ рисованію частей человѣческаго тѣла, на первыхъ порахъ удобнѣе пользоваться гипсовыми моделями, такъ какъ воспроизведеніе ихъ значительно проще, нежели рисованіе съ живой натуры: ихъ легче устанавливать въ желаемомъ положеніи, онѣ «не устаютъ» позировать и сохраняютъ полную неподвижность въ теченіе неограниченнаго времени, наконецъ, тѣни и полутона выступаютъ на гипсѣ съ бо́льшей отчетливостью и опредѣленностью, чѣмъ на живомъ человѣческомъ тѣлѣ. Однако, при невозможности достать гипсовые слѣпки можно и прямо обратиться къ живой натурѣ: задача нѣсколько усложнится, но суть дѣла отъ этого не измѣнится.

Рисуя части человѣческаго тѣла съ гипса или прямо съ натуры, надо всегда стараться давать себѣ отчетъ въ анатомическомъ происхожденіи тѣхъ неровностей, выступовъ или впадинъ, какіе замѣчаетъ вашъ глазъ на модели. Всѣ эти наружныя формы не случайны, а обусловлены внутреннимъ строеніемъ организма, расположеніемъ костей и мышцъ. Слѣдовательно, съ присутствіемъ ихъ подъ кожей надо всегда считаться и удѣлять ему должное вниманіе.

Большую пользу въ смыслѣ усвоенія характера отдѣльныхъ частей человѣческаго тѣла можетъ принести предварительное изученіе рисуемой модели. Поэтому, прежде чѣмъ приступить къ рисованію части тѣла, положимъ, ноги или руки, вы предварительно должны основательно познакомиться съ костнымъ составомъ данной части тѣла, затѣмъ съ мышечнымъ покровомъ и, наконецъ, съ тѣмъ видомъ ноги или руки, который онѣ имѣютъ въ натурѣ, т.-е. съ поверхностнымъ слоемъ кожи. Въ такомъ порядкѣ мы и будемъ излагать данный курсъ: сначала будутъ даваться анатомическія свѣдѣнія о той или иной части человѣческаго тѣла, а затѣмъ указанія относительно рисованія ея.

Положеніе моделей слѣдуетъ по возможности разнообразить, чтобы изучить ихъ съ разныхъ сторонъ и съ разныхъ точекъ зрѣнія.

Въ высшей степени полезно и даже необходимо повторять сдѣланный рисунокъ по памяти. Развитіе зрительной памяти имѣетъ огромное значеніе: бываетъ множе-

ство моделей, которыя почему-либо нельзя зарисовать съ натуры, и которыя можно, слѣдовательно, воспроизвести только при наличности художественной памяти. Нечего и говорить, что при композиціи картинъ или рисунковъ также приходится обращаться главнымъ образомъ къ услугамъ памяти: художникъ не можетъ вѣчно ограничиваться простымъ копированіемъ натуры, между тѣмъ самостоятельное творчество немыслимо безъ развитой зрительной памяти. Въ особенности, конечно, это относится къ рисованію человѣческой фигуры и ея частей, гдѣ закономѣрность формъ не допускаетъ такихъ отклоненій отъ натуры, какія возможны, напр., при рисованіи камней, облаковъ, деревьевъ и т. п.

Матеріалами для рисованія попрежнему будутъ служить намъ карандашъ, уголь и сангвинъ. Наиболѣе обыкновенный пріемъ состоитъ въ примѣненіи угля для первоначальнаго наброска и итальянскаго карандаша—для окончательной отдѣлки рисунка.

Нога.

АНАТОМИЧЕСКІЯ СВѢДѢНІЯ.

Внѣшнія формы человѣческаго тѣла обусловливаются, какъ сказано, внутреннимъ строеніемъ его, т.-е. величиной, формой и взаимнымъ расположеніемъ костей и прикрѣпленныхъ къ нимъ мускуловъ. Кости, какъ извѣстно, служатъ той опорой, тѣми «стропилами», на которыхъ держится весь организмъ. Назначеніе же мускуловъ или мышцъ состоитъ главнымъ образомъ въ томъ, чтобы приводить кости въ движеніе. Они выполняютъ это свое назначеніе благодаря своей способности сокращаться. Сущность дѣйствія, производимаго мускулами, заключается въ слѣдующемъ: представьте себѣ двѣ соприкасающіяся кости; представьте себѣ далѣе мускулъ, прикрѣпленный однимъ концомъ къ первой кости, а другимъ—ко второй. Что произойдетъ, если этотъ мускулъ начнетъ теперь сокращаться? Нетрудно понять, что кости придутъ въ движеніе и измѣнятъ взаимное свое расположеніе.

Мускулы при сокращеніи измѣняютъ свою форму: достаточно, напр., согнуть руку, чтобы мускулы на плечѣ вздулись и пріобрѣли выпуклую шаровидную форму.

Отсюда ясно, какое значеніе имѣютъ анатомическія свѣдѣнія для художника: при рисованіи съ натуры они помогаютъ ему разбираться въ тѣхъ формахъ, которыя онъ видитъ, и осмысливать ихъ, при рисованіи же на память или при композиціи они даютъ ему возможность предугадывать тѣ формы, которыя должно принимать тѣло въ данномъ положеніи.

Поэтому, прежде чѣмъ приступить къ рисованію частей человѣческаго тѣла, разсмотримъ входящіе въ ихъ составъ кости и мускулы. Для того, чтобы лучше ознакомиться съ ихъ формой и взаимнымъ расположеніемъ, слѣдуетъ не ограничиваться только просмотромъ даннаго курса, но непремѣнно *самому прорисовать* тѣ кости и мышцы, о которыхъ будетъ итти рѣчь, и притомъ по возможности съ

натуры. Достать анатомическіе препараты и модели, конечно, не всегда легко, но все-таки можно, такъ какъ они имѣются обыкновенно въ большинствѣ учебныхъ заведеній. Тѣмъ же изъ нашихъ читателей, у которыхъ совершенно не имѣется такой возможности, мы можемъ посовѣтовать только срисовывать помѣщенные здѣсь

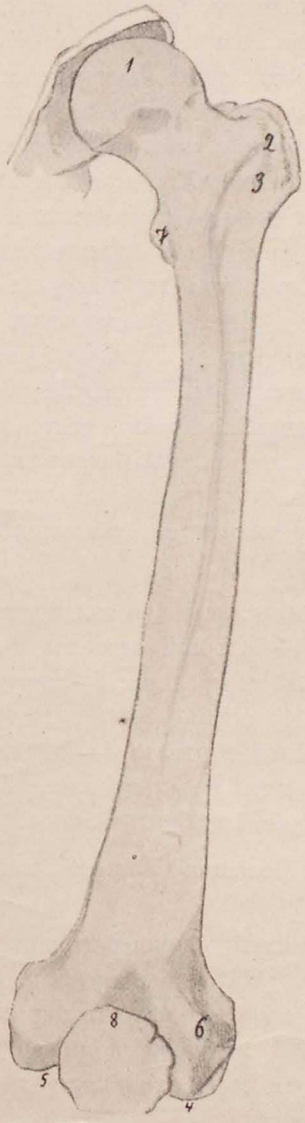


Рис. I. (Бедренная кость, видъ спереди).

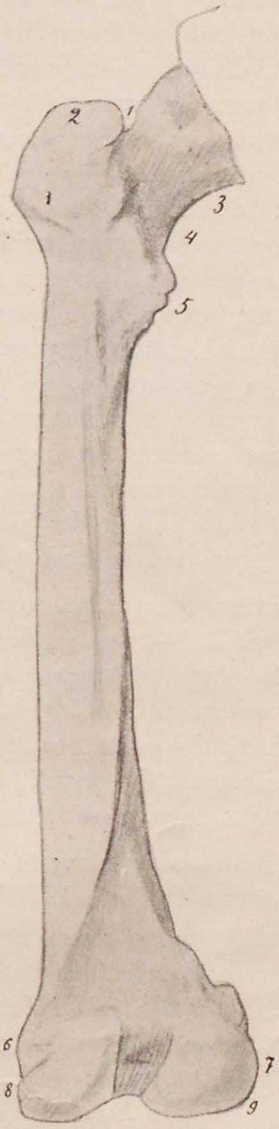


Рис. II. (Бедренная кость, видъ сзади).

рисунки, повторять ихъ по памяти, а также запоминать попутно названія костей и мускуловъ и ихъ назначеніе.

Начнемъ съ костей ноги. Нога раздѣляется на три части: бедро (отъ таза до колѣна), голень (отъ колѣна до ступни) и ступню. Основой бедра является *бедренная*

кость, изображенная на рисункахъ I (видъ спереди) и II (видъ сзади). Это—самая большая изъ костей ноги. Спереди она нѣсколько выгнута, а сзади—вогнута. Кромѣ того, сзади кость заостряется, образуя гребень—такъ называемую шероховатую линію. Эта шероховатая линія дѣлитъ заднюю поверхность на двѣ половины—заднюю наружную и заднюю внутреннюю поверхности. На верхнемъ концѣ ея вы видите шаровидный отростокъ, называемый головкой и отмѣченный на рисункѣ I цифрой 1. Посредствомъ этой головки бедренная кость соединяется съ тазомъ, гдѣ имѣется соотвѣтствующее полукруглое углубленіе, такъ называемая «вертлужная впадина». Рядомъ съ головкой вы видите другой бугоръ, который называется большимъ вертеломъ и служитъ мѣстомъ прикрѣпленія цѣлаго ряда мышцъ (рис. I, 2 и II, 2). Для той же цѣли, т.-е. для прикрѣпленія мышцъ, служитъ и малый вертелъ, обозначенный цифрами 7 (на рис. I) и 5 (на рис. II). Книзу бедренная кость сильно расширяется и образуетъ два возвышенія, называемыя мыщелками, наружнымъ и внутреннимъ, посредствомъ которыхъ бедро соединяется съ костями голени. На рис. I они обозначены цифрами 4 (наружн.) и 5 (внутр.), а на рис. II—цифрами 8 (наружн.) и 9 (внутр.) Между мыщелками находится углубленіе, называемое гладкой суставной впадиной; въ нее входитъ колѣнная косточка (рис. I, 8), прикрывающая спереди соединеніе бедра съ голенью. Шариковидное соединеніе бедренной кости съ тазомъ позволяетъ ей двигаться въ различныхъ направленіяхъ—впередъ, назадъ, влѣво и вправо. Не таково соединеніе ея съ голенью: въ этомъ суставѣ возможно только сгибаніе и разгибаніе.

На нашихъ рисункахъ отмѣчены цифрами слѣдующіе элементы бедренной кости. На рис. I: 1—головка бедренной кости; 2—большой вертелъ; 3—межвертельная линія; 4—наружный мыщелокъ; 5—внутренній мыщелокъ; 6—наружный надмыщелокъ; 7—малый вертелъ.

На рис. II: 1—подвертельная ямка; 2—большой вертелъ; 3—шейка; 4—межвертельный гребешокъ; 5—малый вертелъ; 6—наружный надмыщелокъ; 7—внутренній надмыщелокъ; 8—наружный мыщелокъ; 9—внутренній мыщелокъ.

Разсмотримъ теперь *кости голени.* Ихъ три: большая берцовая, малая берцовая и колѣнная косточка (рис. III, IV и V).

Большая берцовая кость лежитъ на внутренней сторонѣ голени, между колѣномъ и ступнею. Вверху она толще и имѣетъ трехугольное очертаніе, внизу—уже и круглѣе. Средняя часть ея имѣетъ три грани, или поверхности: двѣ переднихъ (наружную и внутреннюю) и одну заднюю. На передней внутренней поверхности вверху прикрѣпляются мышцы голени, средняя же и нижняя части этой поверхности покрыты одною кожею и часто бываютъ вогнутыми. Къ передней наружной поверхности прикрѣпляются мышцы, разгибающія пальцы; къ задней же поверхности—мышцы, сгибающія пальцы. Верхній толстый конецъ кости имѣетъ по бокамъ возвышенія, называемыя мыщелками (наружнымъ и внутреннимъ), и двѣ суставныя поверхности, соединяющіяся съ нижнимъ концомъ бедра. На наружномъ мыщелкѣ, нѣсколько позади, находится суставная поверхность, соединяющаяся съ головкою малой берцовой кости.

На нижнемъ концѣ имѣется суставная впадина для соединенія съ костями ступни; здѣсь же, съ внутренней стороны можно замѣтить продолговатый отростокъ, или внутреннюю лодыжку, а съ наружной—впадину для малой берцовой кости.

Всѣ эти части видны на нашихъ рисункахъ III-мъ и IV-мъ.

Разсмотримъ теперь *малую берцовую кость*. Эта кость лежитъ на наружной поверхности голени. Она тоже имѣетъ три поверхности: двѣ переднихъ (наружную

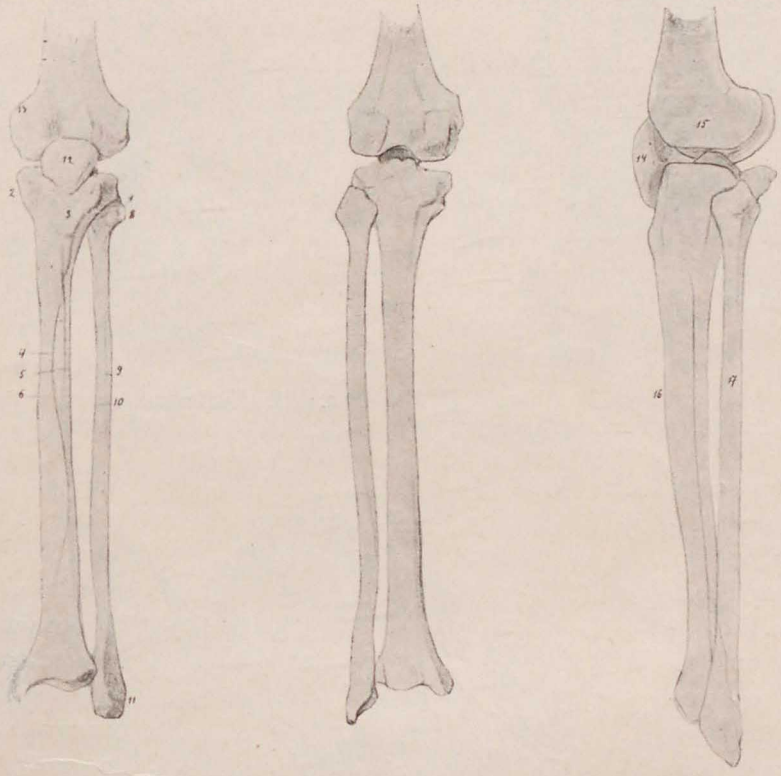


Рис. III. Рис. IV. Рис. V.

(Кости голени, видъ спереди, сзади и сбоку).

и заднюю) и одну заднюю. Къ нимъ прикрѣпляются различныя мышцы. Верхній конецъ ея имѣетъ головку, которая соединяется съ мыщелкомъ большого берца, а на нижнемъ ея концѣ имѣется отростокъ, называемый наружною лодыжкою. На нашихъ рисункахъ обозначены цифрами слѣдующія кости и ихъ части: 1—большая берцовая кость; 2—наружный мыщелокъ; 3—внутренній мыщелокъ; 4—передній край; 5—наружный край; 6—внутренній край; 7—внутренняя лодыжка; 8—головка; 9—передній край; 10—внутренній край; 11—наружная лодыжка; 12—колѣнная чашка; 13—наружный мыщелокъ; 14—колѣнная чашка; 15—внутренній мыщелокъ.

Разсмотримъ послѣднюю изъ костей голени—*колѣнную косточку* (рис. VI, VII и VIII). Колѣнная косточка лежитъ между мыщелками бедренной кости спереди и обращена верхушкою къ большой берцовой кости. Она прикрываетъ собою суставъ, образуемый соединеніемъ бедра и голени. Изученіе этого сустава представляетъ для насъ особый

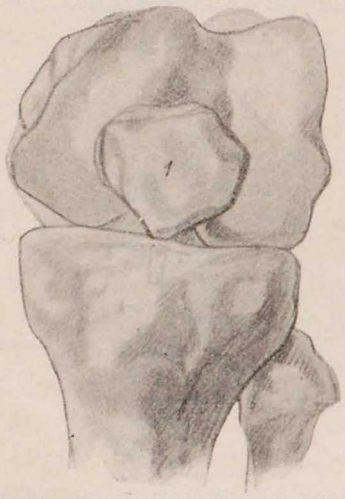


Рис. VI. (Колѣнный суставъ, видъ спереди).

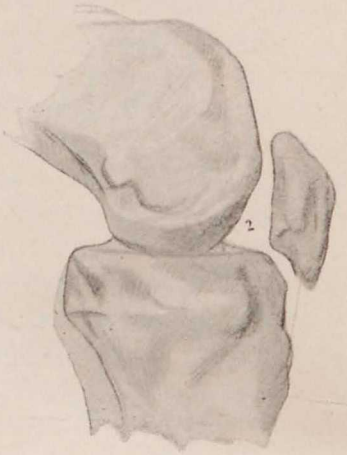


Рис. VII. (Колѣнный суставъ, боковой видъ снаружи)

интересъ, такъ какъ части его видны черезъ кожу и потому играютъ большую роль при рисованіи. Колѣнная косточка имѣетъ сердцевидное очертаніе. Къ верхушкѣ ея прикрѣпляется связка, посредствомъ которой она и соединяется съ берцовой костью. Когда нога выпрямлена, то колѣнная косточка вся лежитъ на бедренной кости, въ выемкѣ между мыщелками; въ такомъ положеніи она видна менѣе всего. При сгибаніи же ноги колѣнная косточка

Рис. VIII. (Колѣнный суставъ, боковой видъ съ внутренней стороны).

опускается внизъ, къ головкѣ берцовой кости. Когда нога сильно согнута, то мыщелки обѣихъ костей не прикрываются уже колѣнной косточкой и выступаютъ наружу; колѣно дѣлается толще и образуетъ пять возвышеній: одно въ срединѣ—отъ колѣнной косточки, два вверху и два внизу—отъ выдающихся мыщелковъ. На нашихъ рисункахъ колѣнная косточка и суставъ представлены въ разныхъ положеніяхъ.

Намъ остается разсмотрѣть кости *ступни* (рис. IX и X). Какъ видно изъ рисунка, онѣ расположены въ нѣсколько рядовъ.

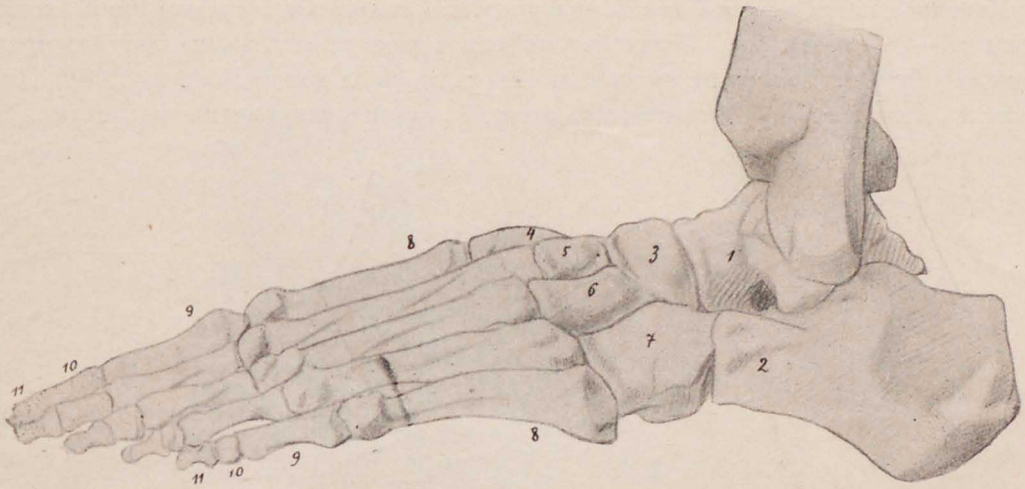


Рис. IX. (Кости ступни, съ наружной стороны).

Въ первомъ ряду, считая сзади, лежатъ: 1—кость таранная, 2—пяточная кость Во второмъ ряду: 3—кость лодкообразная, 4—клиновидная первая, 5—клиновидная вторая, 6—клиновидная третья, 7—кубовидная кость. Далѣе идутъ: 8—пять костей

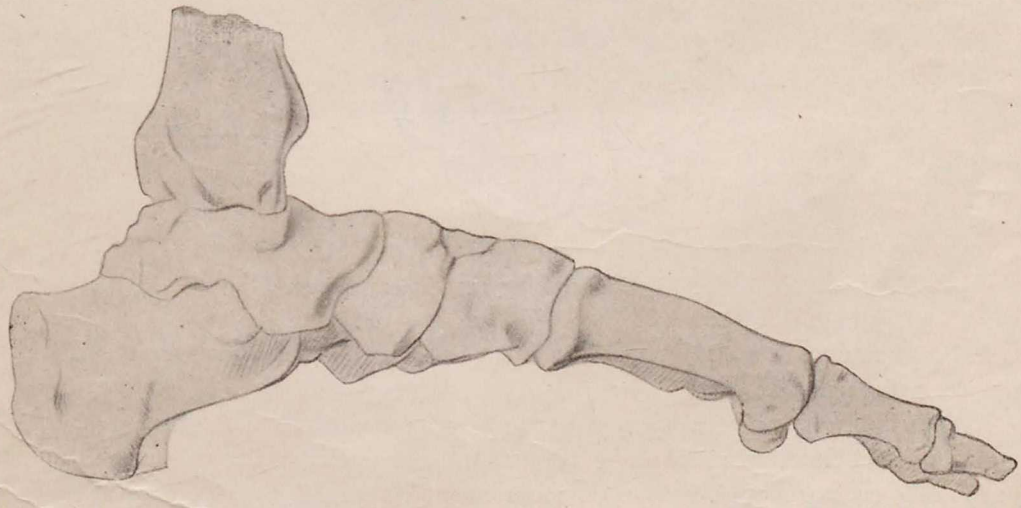


Рис. X. (Кости ступни, съ внутренней стороны).

плюсны, 9—первое сочлененіе пальцевъ, или первая фаланга, 10—второе сочлененіе, 11—третье сочлененіе.

Таранная кость служитъ для соединенія ступни съ голенью: верхней своей выпу-

клой поверхностью она соприкасается съ большимъ берцомъ, а боками—съ лодыжками. Нижняя ея поверхность имѣетъ форму округлой головки и соединяется съ лодкообразной костью.

Пяточная кость верхней своей поверхностью соединяется съ таранной костью, а передней—съ кубовидною. Сзади она имѣетъ характерное возвышеніе, называемое пяточнымъ бугромъ; къ нему прикрѣпляются различныя мышцы ступни. Лодкообразная кость лежитъ между таранной, кубовидной и тремя клиновидными костями.

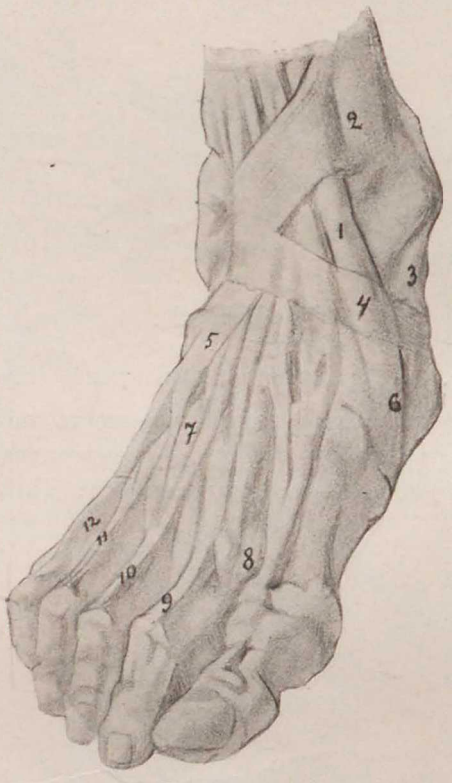


Рис. XI. (Мышцы ступни, видъ спереди).

Всѣ три клиновидныя кости соединяются съ лодкообразною, третья же изъ нихъ—еще и съ кубовидною.

Кубовидная кость лежитъ съ наружной стороны стопы и соединяется, съ одной стороны, съ плюсневыми костями четвертаго и пятаго пальцевъ, а съ другой стороны—съ пяточной, съ лодкообразной и съ клиновидной третьей костью.

Къ костямъ, какъ было уже сказано, прикрѣпляются *мышцы*, къ разсмотрѣнію которыхъ мы теперь и приступимъ.

Концы мышцъ, которыми онѣ присоединяются къ костямъ, состоятъ изъ особо уплотненной ткани и называются сухожиліями. На нашихъ рисункахъ XI, XII, XIII и XIV изображена въ разныхъ положеніяхъ стопа. Мышцы, которыя мы здѣсь видимъ

управляютъ движеніемъ пальцевъ и ступни. Начинаются онѣ значительно выше, у костей голени, къ костямъ же ступни онѣ прикрѣпляются только нижними своими

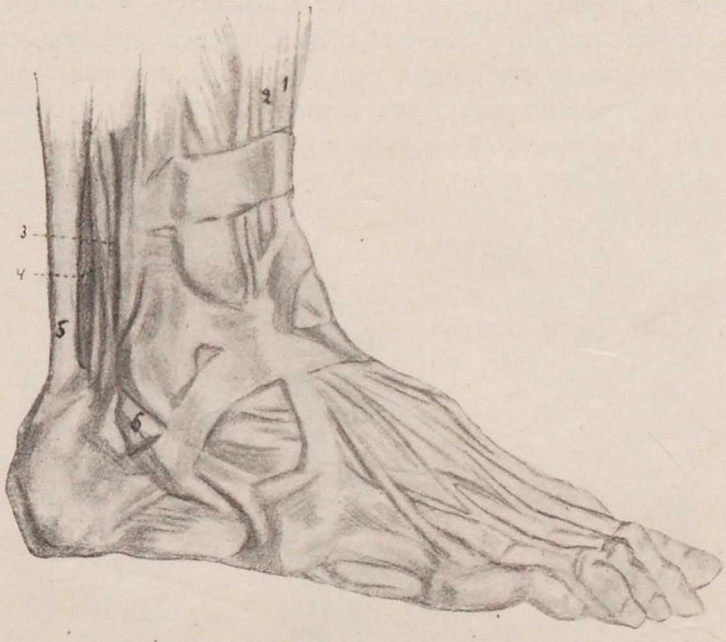


Рис. XII. (Мышцы ступни, наружный боковой видъ).

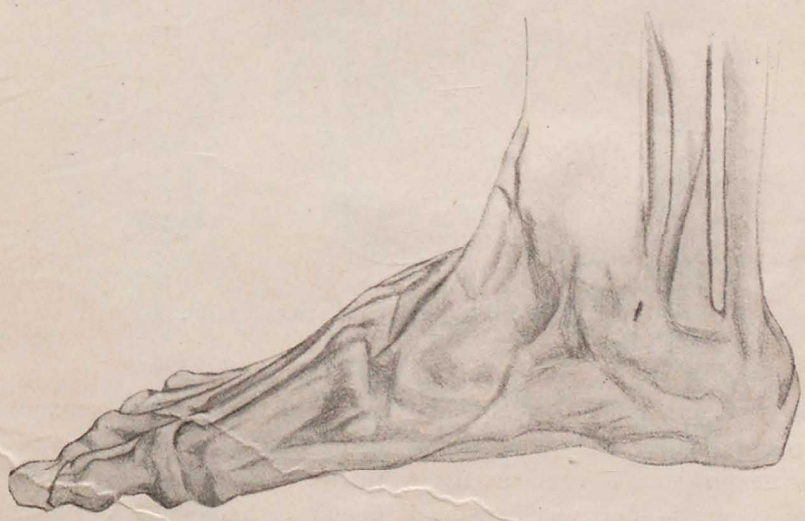


Рис. XIII. (Мышцы ступни, внутренній боковой видъ).

концами. Такъ, на рисункѣ XI, подъ цифрой 1, мы видимъ нижній конецъ большеберцовой мышцы; верхнимъ концомъ она прикрѣплена къ большой берцовой кости,

а нижнимъ къ одной изъ костей плюсны и къ первой клиновидной кости; она производитъ сгибаніе стопы кверху. Подъ цифрой 8 мы видимъ нижнее сухожиліе мышцы, разгибающей большой палецъ; верхній конецъ этой мышцы опять-таки находится въ области голени. Цифрами 9, 10, 11 и 12 обозначены четыре сухожилія одной мышцы, которая носитъ названіе длинной общей разгибающей пальцы. Кромѣ длинной, есть еще и короткая разгибающая пальцы мышца, которая лежитъ подъ длинной. Она начинается отъ пяточной кости, а затѣмъ раздѣляется на три сухожилія и прикрѣпляется ими къ суставамъ 2-го, 3-го и 4-го пальцевъ (цифра 7). Что касается

Рис. XIV. (Мышцы ступни, видъ сзади).

мышцъ, обозначенныхъ цифрами 2 и 4, то онѣ охватываютъ кольцомъ мышцы, идущія отъ голени къ ступнѣ, и служатъ для ихъ укрѣпленія.

На другихъ рисункахъ изображены и отмѣчены цифрами слѣдующія мышцы. Рис. XII. Видъ сбоку: 1—сухожиліе большой берцовой мышцы, 2—сухожиліе длинной разгибающей большой палецъ мышцы, 3—сухожиліе короткой мало-берцовой мышцы, 4—длинная сгибающая большой палецъ мышца, 5—сухожиліе «Ахиллова жила», приподнимающее пятку, 6—сухожиліе длинной мало-берцовой мышцы.

Рис. XIV. Задній видъ: 1—короткая мало-берцовая мышца, 2—пяточный бугоръ

Рис. XV. (Мышцы ноги, видъ сзади).

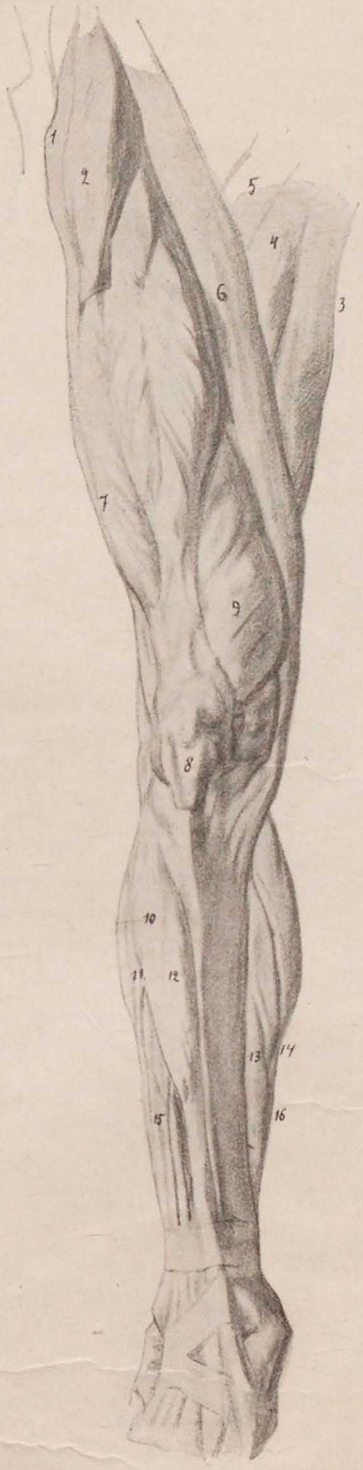


Рис. XVI. (Мышцы ноги, видъ спереди).

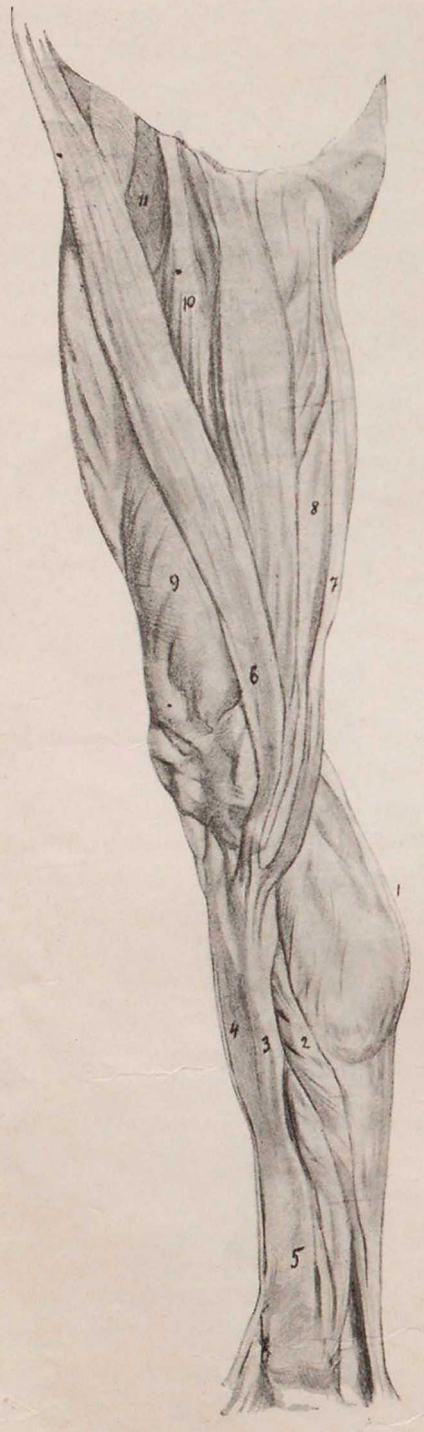


Рис. XVII. (Мышцы ноги, боковой видъ съ внутренней стороны).

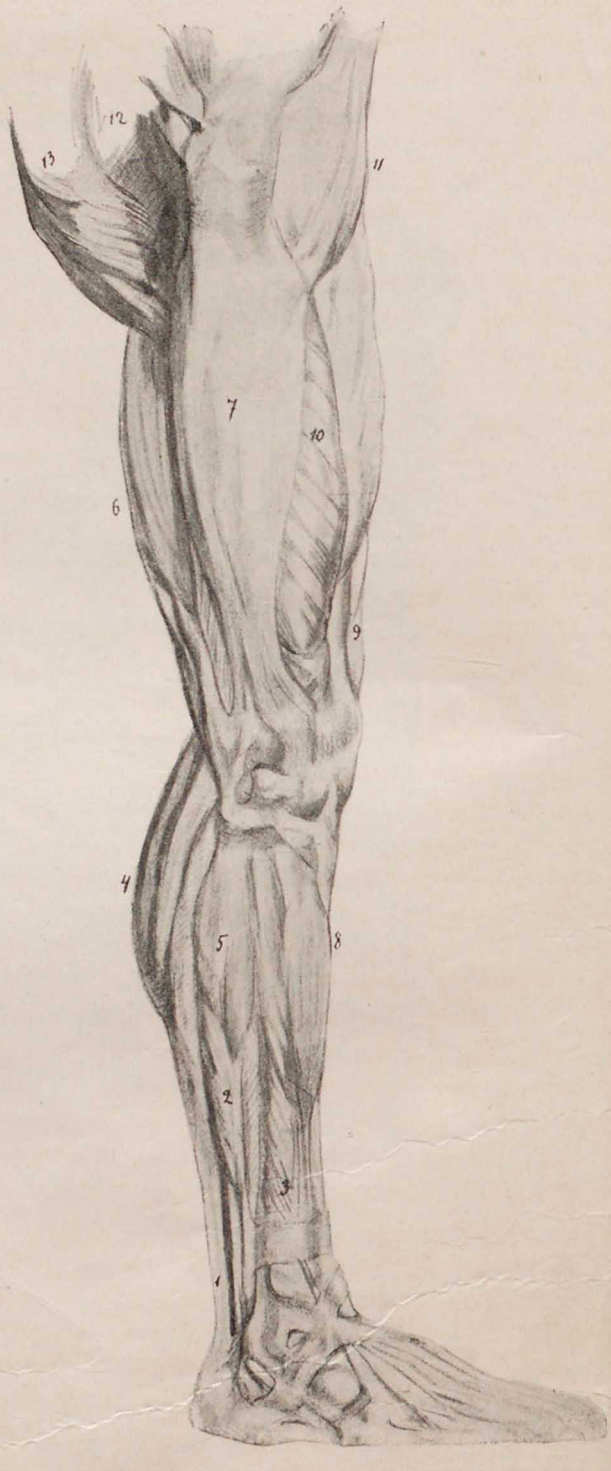


Рис. XVIII. (Мышцы ноги, боковой видъ съ наружной стороны).

Такъ же, какъ и кости, слѣдуетъ прорисовать всѣ упомянутыя здѣсь мышцы и основательно усвоить ихъ форму; не мѣшаетъ также запомнить ихъ названія, которыя въ большинствѣ случаевъ указываютъ и назначенія мышцъ.

Рисунокъ XV изображаетъ мышцы *задней* области ноги.

На рисункѣ видны слѣдующія мышцы: 1—большая ягодичная мышца (тянетъ бедро назадъ и поворачиваетъ кнаружи), 2—большая мышца, приводящая бедро, 3—полусухожильная мышца, 4—двуглавая мышца, 5—полуперепончатая мышца (послѣднія всѣ три мышцы сгибаютъ голень), 6—тонкая мышца (приводитъ бедро и помогаетъ сгибанію колѣна), 7—подошвенная мышца (напрягаетъ Ахиллово сухожиліе), 8—внутренняя икроножная мышца, 9—наружная икроножная мышца (обѣ мышцы поднимаютъ пятку), 10—сухожиліе Ахилла, 11—камбалообразная мышца, 12—длинная мало-берцовая мышца.

Рисунокъ XVI изображаетъ *переднюю* область ноги. Здѣсь обращаютъ на себя вниманіе слѣдующія мышцы. Мышца, напрягающая широкую фасцію бедра (2). Однимъ концомъ она прикрѣпляется къ костямъ таза, а другимъ—къ бедру, надъ большимъ вертеломъ. Эта мышца сгибаетъ бедро у таза и въ то же время вращаетъ его внутрь. Широкая внутренняя мышца—окружаетъ все тѣло бедренной кости, кромѣ задней ея стороны. Широкая наружная мышца – образуетъ большую выпуклую линію, идущую внизъ отъ большого вертела и представляющую собою наружный профиль бедра. Эта мышца сгибаетъ голень у бедра.

На нашемъ рисункѣ обозначены цифрами слѣдующія мышцы: 1—ягодичная мышца, 2—мышца, напрягающая широкую фасцію бедра, 3—тонкая мышца бедра, 4—первая головка трехглавой бедренной мышцы, 5—лонобедренная мышца, 6—длинная бедренная мышца, 7—наружная широкая мышца бедра, 8—колѣнная чашка, 9—внутренняя широкая мышца бедра, 10—длинная мало-берцовая мышца, 11—длинная разгибающая пальцы мышца, 12—передняя больше-берцовая мышца, 13—задняя больше-берцовая мышца, 14—пяточная мышца, 15—средняя мало-берцовая мышца, 16—длинная сгибающая пальцы мышца.

Рисунокъ XVII представляетъ *боковой видъ ноги съ внутренней стороны.* На немъ видны слѣдующія мышцы: 1—икроножная мышца, 2—короткая мало-берцовая мышца, 3—длинная разгибающая пальцы мышца, 4—передняя больше-берцовая мышца, 5—третья мало-берцовая мышца, 6—длинная бедренная мышца, 7—полусухожильная мышца, 8—полуперепончатая мышца, 9—внутренняя большая мышца, 10—третья головка трехглавой верхней бедренной мышцы, 11—первая головка трехглавой верхней бедренной мышцы.

Рисунокъ XVIII представляетъ *боковой видъ ноги съ наружной стороны:* 1—Ахилловая жила, 2—боковая мало-берцовая, 3—передняя мало-берцовая, 4—икроножная, 5—длинная мало-берцовая, 6—двуглавая мышца, 7—наружная широкая мышца бедра, 8—передняя больше-берцовая мышца, 9—внутренняя широкая мышца, 10—прямая мышца бедра, 11—мышца, напрягающая широкую фасцію, 12—средняя ягодичная мышца, 13—большая ягодичная мышца.

РИСУНКИ 1, 2, 3 и 4. РИСОВАНІЕ НОГИ ВЪ РАЗНЫХЪ ПОЛОЖЕНІЯХЪ.

Форма рисунка какъ цѣлой ноги, такъ и ступни въ отдѣльности, главнымъ образомъ зависитъ отъ анатомической костной основы и мышечныхъ покрововъ ея.

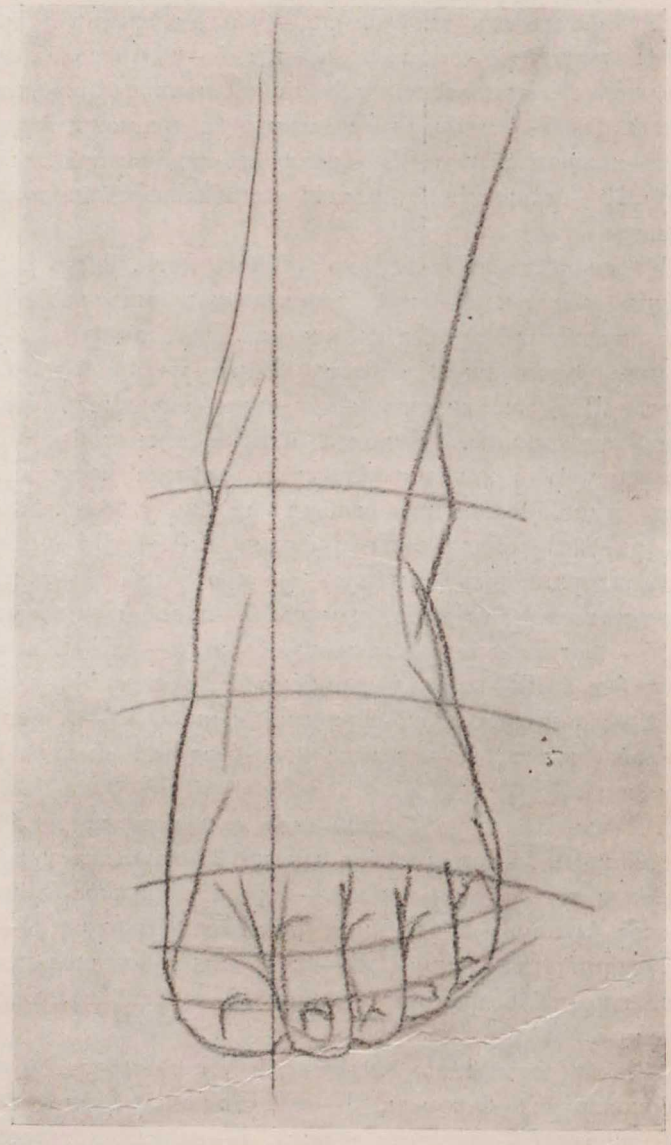


Рис. 1.

На ступнѣ опредѣленно выступаютъ концы костей голени въ видѣ круглыхъ бугровъ, такъ называемыхъ лодыжекъ, которыя по своему расположенію носятъ названія внутренней и наружной лодыжки. Внутренняя лодыжка, какъ вамъ извѣстно изъ

предыдущаго, образуется выступомъ нижней части большой берцовой кости, а наружная—выступомъ нижней части малой берцовой кости. Эти два выступа, или лодыжки, совершенно не покрыты мышцами, а потому, какъ наиболѣе замѣтные на общей поверхности ступни, даютъ исходныя точки для правильной постановки ступни. На

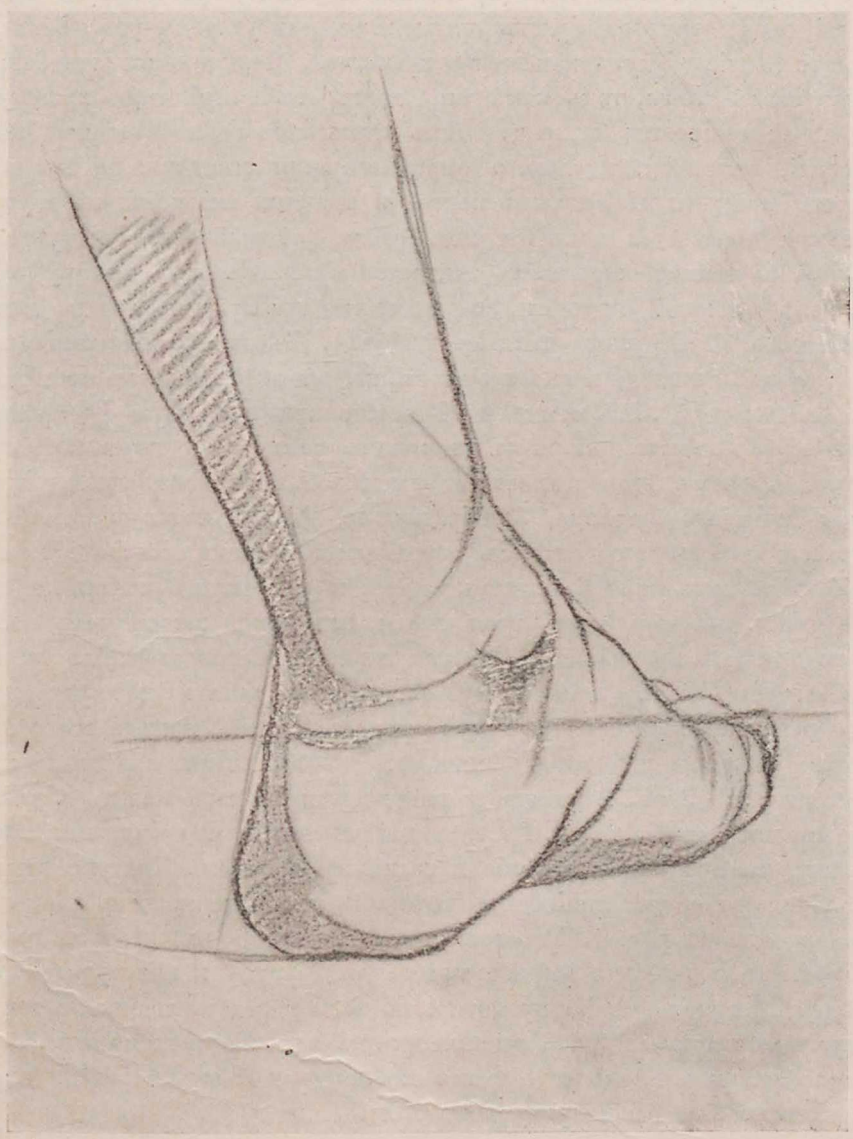


Рис. 2.

нашемъ рисункѣ 1-мъ ясно видно, насколько наружная лодыжка ниже внутренней. Проведенныя три дугообразныя линіи соотвѣтствуютъ мѣстамъ наиболѣе характернымъ. Первая сверху линія проходитъ черезъ наружную лодыжку и нижній край вну-

тренней, вторая—черезъ мѣста соединенія плюсневыхъ костей съ костями клиновид, ными и кубовидной, и, наконецъ, третья—черезъ соединенія костей третьей фаланги съ плюсневыми костями. Вертикальная линія показываетъ направленіе костей стопы и голени. Всѣ эти четыре линіи, т.-е. вертикальная и три дугообразныхъ, составляютъ основу схемы рисунка. Если сюда прибавить и линію, проведенную черезъ концы пальцевъ, то самое трудное будетъ преодолѣно, при условіи, разумѣется, если всѣ эти основныя линіи будутъ намѣчены правильно. Нельзя оставлять безъ вниманія подъемъ или сводъ стопы, такъ какъ онъ даетъ ногѣ извѣстную красоту. Дѣло въ томъ, что стопа опирается, если человѣкъ стоитъ на горизонтальной поверхности-не всей своей нижней площадью, а опредѣленными мѣстами: пяткой, наружнымъ краемъ стопы, концами плюсневыхъ костей и концами пальцевъ; съ внутренней же стороны стопы образуется какъ бы родъ свода, который соотвѣтствуетъ характеру скелета. Стопа съ такимъ подъемомъ считается красивой. Вотъ почему въ женской обуви дѣлаютъ большой подъемъ съ высокими каблуками, иногда даже утрируя подъемъ для того, чтобы стопа казалась изящнѣе. Въ этомъ отношеніи китаянки и японки, въ погонѣ за изящнымъ видомъ стопы, впадаютъ даже въ противоположную крайность. Съ малыхъ лѣтъ, когда ногѣ можно придать любую форму, онѣ носятъ спеціальную обувь, въ которой стопа не можетъ развиваться нормально и получаетъ такой высокій подъемъ, что становится уродливой. Наоборотъ, стопа плоская, т.-е. не имѣющая никакого подъема, безобразна по формѣ, и такую стопу называютъ утиной лапой. Самый простой способъ опредѣленія подъема стопы—это разсмотрѣніе ея слѣда. Если ступить мокрой ногой на полъ, и отпечатокъ останется при этомъ только отъ пятки, отъ наружнаго края стопы, отъ конца плюсневыхъ костей и отъ пальцевъ, то подъемъ правильный. Плоская же стопа оставитъ слѣдъ съ рѣзко очерченнымъ контуромъ, какъ съ наружный ея стороны, такъ и съ внутренней.

Когда вы рисуете ногу съ гипса или съ натуры, прежде всего опредѣляете общую форму, размѣры и поворотъ ноги, что и набрасываете прямыми линіями, какъ показано на рисункѣ 3-мъ. Размѣщаете рисунокъ на бумагѣ такимъ образомъ, чтобы онъ пришелся посрединѣ листа. Рисуете затѣмъ крупныя части, колѣнную чашку, ступню, пятку, намѣчаете направленіе и величину пальцевъ. При рисованіи пальцевъ слѣдуетъ слѣдить за общей линіей, на которой расположены ихъ концы; линія эта отчетливо показана на рис. 1. Установивъ модель въ общихъ чертахъ, вы переходите къ подробностямъ, тщательно вырисовываете ихъ форму и приступите къ передачѣ свѣта и тѣней, отношенія и форму которыхъ надо передать возможно точнѣе. Рисунокъ слѣдуетъ доводить до такой законченности, какъ на нашемъ рис. 4-мъ. Кромѣ законченныхъ рисунковъ, слѣдуетъ время отъ времени дѣлать наброски съ натуры, во всѣхъ положеніяхъ, наподобіе рисунковъ 1 и 2-го.

Здѣсь можно обойтись безъ тушовки; достаточно изобразить нѣсколькими простыми линіями наиболѣе характерныя черты модели.

На рисункѣ 3 показана схема рисунка стопы вмѣстѣ съ голенью, при чемъ стопа нѣсколько приподнята и опирается только на пальцы и отчасти на концы плюсневыхъ костей; пятка же значительно приподнята, соотвѣтственно чему измѣняется и направленіе костей ступни и голени. Благодаря уклоненію костей голени отъ верти-

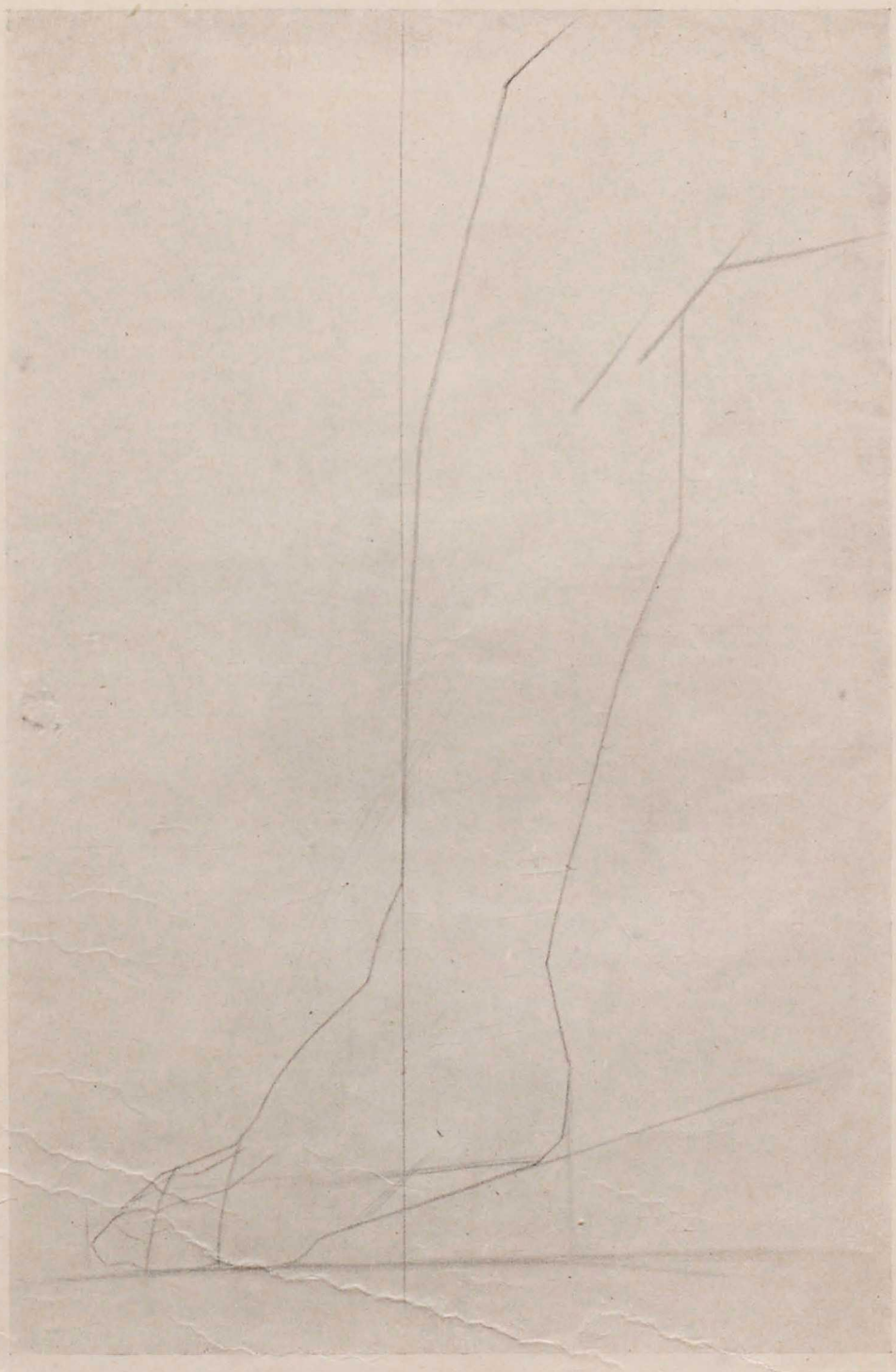


Рис. 3.

Рис. 4.

кальной линіи и приподнятой пяткѣ, на верхней части стопы получился дугообразный выступъ, который соотвѣтствуетъ изгибу въ мѣстахъ соединенія плюсневыхъ костей съ клиновидными и кубовидной костями. Какъ видимъ, основу рисунка здѣсь составляютъ горизонтальная, наклонная и вертикальная линіи и, наконецъ, двѣ линіи, проходящія по фаланговымъ сочлененіямъ. Рисунокъ 4-й даетъ уже вполнѣ законченный видъ рисунка съ тѣнями, полутѣнями и рефлексами. Характеръ собственной тѣни, которая идетъ въ видѣ темной полосы сверху донизу, цѣликомъ зависитъ отъ формы мышцъ голени и стопы. Наиболѣе рѣзкіе изгибы тѣнь получила у нижней части колѣнной чашки, у нижняго конца икроножныхъ мышцъ и, затѣмъ, въ суставахъ голени и стопы. Довольно опредѣленно обрисовывается въ видѣ валика камбалообразная мышца и внутренній мыщелокъ большого берца. Несмотря на то, что стопа приподнята, и здѣсь виденъ подъемъ, или сводъ стопы. Большой палецъ въ правильно развитой стопѣ всегда нѣсколько короче своего сосѣда. У крестьянъ въ деревняхъ, гдѣ большую часть года ходятъ босикомъ, стопа всегда менѣе изящна, чѣмъ у людей, постоянно носящихъ обувь. Нога у деревенскихъ жителей тяжела, и стопа очень часто бываетъ или совсѣмъ плоска, или же съ незначительнымъ подъемомъ, при этомъ большой палецъ непомѣрно развитъ и отклоняется отъ сосѣдняго настолько, что между ними образуется довольно значительный свободный промежутокъ. Эти особенности очень типичны для рабочихъ, переносящихъ на спинѣ тяжести, благодаря чему сводъ ноги становится ниже, и вообще стопа развивается непомѣрно, чтобы противостоять тяжести. Тѣ же особенности можно наблюдать и у животныхъ, напримѣръ, у лошадей. Лошадь выѣздная и скаковая имѣетъ болѣе изящныя копыта, чѣмъ лошади рабочія и ломовая, у которыхъ типично выражены патологическія утолщенія копытъ и ногъ, приспособленныхъ для несенія тяжелаго труда.

Рука.

АНАТОМИЧЕСКІЯ СВѢДѢНІЯ.

Подобно ногѣ, рука также дѣлится на три части: 1) кисть, 2) предплечье—отъ кисти до локтя и 3) плечо—выше локтя. То, что въ общежитіи называется «плечомъ», т.-е. пространство отъ шеи до руки, въ анатоміи носитъ названіе плечевого пояса.

Много общаго имѣется и между скелетами ноги и руки: здѣсь тоже мы видимъ одну плечевую кость, которая, подобно бедру, прикрѣпляется особой шаровидной головкой къ соотвѣтствующему углубленію лопатки; предплечье, состоящее, какъ и голень, изъ двухъ костей, расположенныхъ рядомъ; и, наконецъ, кисть, составленную, наподобіе ступни, изъ нѣсколькихъ рядовъ мелкихъ косточекъ.

Плечевая кость (рис. XIX и XX) имѣетъ очертаніе слегка изогнутой трубки съ значительными утолщеніями на обоихъ концахъ.

Верхній конецъ кости снабженъ шарообразною головкою (цифра 1), которая служитъ для соединенія ея съ лопаткой (рис. XXI и XXII); головка отграничивается отъ остальной кости неглубокимъ круговымъ углубленіемъ, которое носитъ названіе анатомической шейки (цифра 8). Тотчасъ ниже шейки находятся два бугорка—большой и малый, которые служатъ для прикрѣпленія мышцъ. Отъ большого бугра внизъ идетъ ясно видная борозда или большой гребешокъ, который дѣлитъ всю переднюю поверхность кости на двѣ половины – наружную и внутреннюю. На задней поверхности (рис. XX) также замѣтна борозда, спирально обвивающая плечевую кость и называемая бороздкой лучевого нерва.

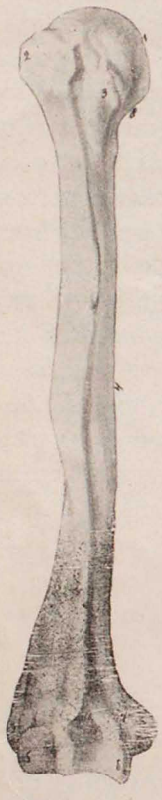


Рис. XIX. (Плечевая кость спереди).

Рис. XX. (Плечевая кость сзади).

Нижній конецъ кости шире и площе верхняго. Вы видите здѣсь прежде всего два выступа, или мыщелка—наружный и внутренній, обозначенные цифрами 9 и 7, которые служатъ для прикрѣпленія мышцъ.

Подъ ними находятся два другихъ выступа (цифры 5 и 6), которые представляютъ собой суставную поверхность для соединенія съ костями предплечья. Первый изъ нихъ (подъ цифрой 5) называется головчатымъ возвышеніемъ и служитъ для соединенія съ одной изъ костей предплечья, а второй (цифра 6)—носитъ названіе блока и соединяется съ другой костью предплечья.

Надъ блокомъ, на передней поверхности, находится углубленіе, называемое вѣнечной ямкой, а на задней—болѣе глубокая локтевая ямка. Въ обѣ эти ямки, при сгибаніи и разгибаніи, входятъ отростки костей предплечья.

Предплечье (рис. XXIII и XXIV) состоитъ изъ двухъ, лежащихъ рядомъ и соприкасающихся концами костей—локтевой (цифры 4 и 9) и лучевой (цифра 5). Благодаря небольшому искривленію обѣихъ костей, въ срединѣ между ними остается свободный промежутокъ.

Верхній конецъ локтевой кости соединяется съ блокомъ плечевой кости (рис. XXV); для этой цѣли на немъ находится сверху углубленіе — полулунная вырѣзка, по краямъ которой торчатъ два отростка. Одинъ изъ нихъ, большой, называется локтевымъ отросткомъ и находится на задней сторонѣ кости (онъ обозначенъ на рис. XXIII цифрой 1); другой, меньшій, находится спереди и называется вѣнечнымъ отросткомъ (оба они хорошо видны на рис. XXIV). Вѣнечный отростокъ, при сгибаніи руки, входитъ въ вѣнечную ямку плечевой кости, а локтевой, при разгибаніи, помѣщается въ локтевой ямкѣ. Нижній конецъ локтевой кости гораздо уже верхняго и снабженъ шиловид-

нымъ отросткомъ, который наподобіе лодыжки выступаетъ подъ кожей; этимъ концомъ локтевая кость соединяется съ одной изъ костей кисти.

Рис. XXI. (Сочлененіе плечевой кости съ лопаткой, спереди).

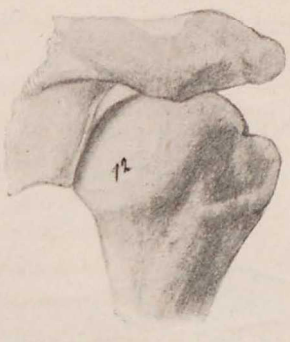


Рис. XXII. (Сочлененіе плечевой кости съ лопаткой, сзади).

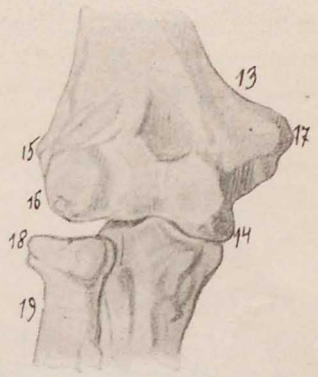


Рис. XXV. (Локтевое сочлененіе, спереди).

Лучевая кость, или просто *лучъ*, въ противоположность локтевой, толще въ нижнемъ концѣ и тоньше вверху. Верхній конецъ ея снабженъ головкой (цифра 2); на головкѣ же имѣется суставная впадина, посредствомъ которой лучевая кость и соединяется съ головчатымъ возвышеніемъ плечевой кости (рис. XXV).

Подъ головкой находится суженная часть—шейка (цифра 3). Нижній конецъ ея сильно расширенъ и снабженъ суставной ямкой для соединенія съ костями кисти; на немъ также имѣется шиловидный отростокъ (цифра 7), но болѣе широкій и не такой заостренный, какъ на локтевой кости.

На рисункѣ XXV изображено отдѣльно сочлененіе костей предплечья съ плечевой костью. Цифрами обозначены слѣдующія части: 13—плечевая кость, 14—блокъ, 15—наружный мыщелокъ, 16—головчатое возвышеніе, 17—внутренній мыщелокъ, 18—головка лучевой кости, 19—лучевая кость. Локтевой отростокъ локтевой кости не виденъ на рисункѣ, потому что онъ охватываетъ блокъ сзади. Такъ какъ этотъ отростокъ довольно великъ, то легко себѣ представить, что именно онъ и не позволяетъ рукѣ сгибаться назадъ; значитъ, въ этомъ суставѣ возможно только сгибаніе руки впередъ и раз-

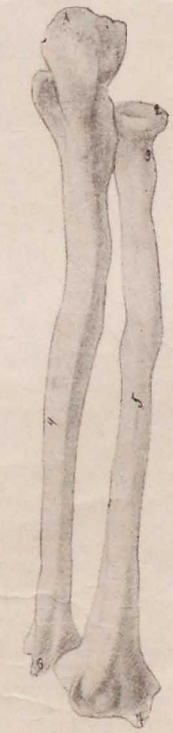


Рис. XXIII. (Кости предплечья сзади).

Рис. XXIV. (Кости предплечья спереди).

гибаніе ея до прямого положенія. Кромѣ того, рука, или точнѣе предплечье, можетъ, какъ вы знаете, вращаться вокругъ продольной оси; при такомъ вращеніи локтевая кость остается неподвижной, ибо ее удерживаютъ на мѣстѣ локтевой и вѣнечный отростки, лучевая же кость поворачивается вокругъ локтевой, ибо устройство ея головки не препятствуетъ этому.

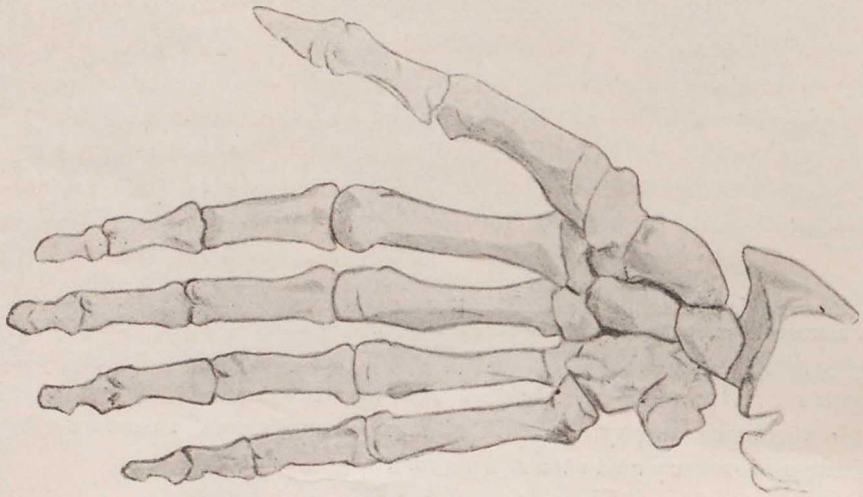


Рис. XXVI. (Кисть со стороны ладони).

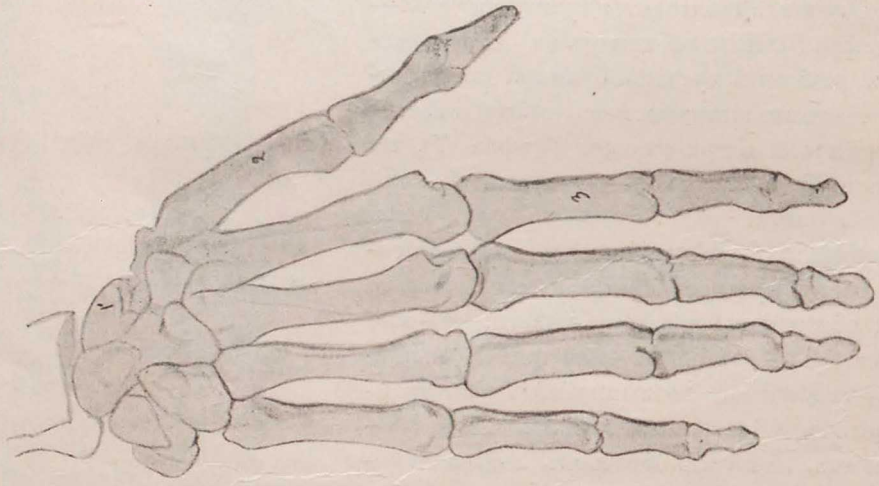


Рис. XXVII. (Кисть съ тыльной стороны).

Разсмотримъ теперь кости, образующія *кисть* (рис. XXVI, XXVII и XXVIII).

Кисть дѣлится на три части: 1) *запястье*, граничащее непосредственно съ предплечьемъ, 2) *пясть*—средняя часть кисти и 3) *пальцы*.

Запястье состоитъ изъ восьми мелкихъ косточекъ неправильной формы, кото-

рыя расположены въ два ряда и соприкасаются, съ одной стороны, съ костями предплечья, а съ другой—съ костями пясти. Кости *пясти* всѣ лежатъ въ одномъ ряду, обозначенномъ на рис. XXVII цифрой 2; ихъ—пять, по числу пальцевъ; всѣ онѣ—продолговатой формы съ небольшими утолщеніями по концамъ. Затѣмъ идутъ кости *пальцевъ*, или *фаланги*, которыя расположены тремя рядами по числу суставовъ пальцевъ; исключеніе составляютъ фаланги большого пальца, въ которомъ ихъ не три, а только двѣ.

Кисть руки обладаетъ большою подвижностью въ томъ мѣстѣ, гдѣ она соединяется съ предплечьемъ. Кости запястья соединяются другъ съ другомъ очень прочно, образуя какъ бы одно цѣлое, и допускаютъ очень небольшую степень подвижности. Изъ костей пясти только одна кость большого пальца обладаетъ самостоятельнымъ движеніемъ, остальныя же четыре неподвижно связаны съ запястьемъ и могутъ двигаться только вмѣстѣ съ нимъ. Что касается пальцевъ, то они, какъ и вся кисть, весьма подвижны и приспособлены для самыхъ разнообразныхъ движеній.

Познакомившись съ костнымъ составомъ руки, разсмотримъ покрывающія ихъ мышцы.

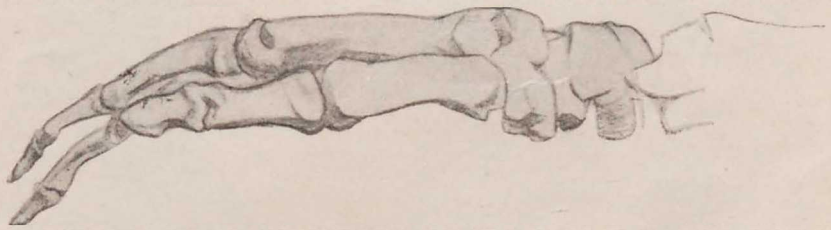


Рис. XXVIII. (Кисть $\frac{3}{4}$ сбоку).

Мышцы руки, соотвѣтственно костямъ, раздѣляются на мышцы плеча, предплечья и кисти и изображены на рисункахъ XXIX, XXX, XXXI и XXXII.

Мышцы плеча служатъ главнымъ образомъ для движенія предплечья, при чемъ сгибающія мышцы расположены на передней поверхности плечевой кости, а разгибающія—на задней.

Верхняя часть плечевой кости и весь плечевой суставъ покрыты широкой и толстой дельтовидной мышцей, которая начинается еще на лопаткѣ и служитъ для отведенія руки отъ туловища (цифра 1 на рис. XXIX, XXX и XXXI и цифра 10 на рис. XXXII). Она имѣетъ форму греческой буквы дельты (Δ), чѣмъ и объясняется ея названіе.

Одной изъ наиболѣе характерныхъ мышцъ плеча является двуглавая мышца, или бицепсъ (цифра 2 на рис. XXIX, XXX и XXXI и цифра 18 на рис. XXXII). Она находится на передней поверхности плечевой кости и служитъ для сгибанія предплечья; на ней особенно хорошо можно наблюдать сокращеніе мускуловъ, такъ какъ при сгибаніи она сильно вздувается, въ особенности у людей съ развитой мускулатурой.

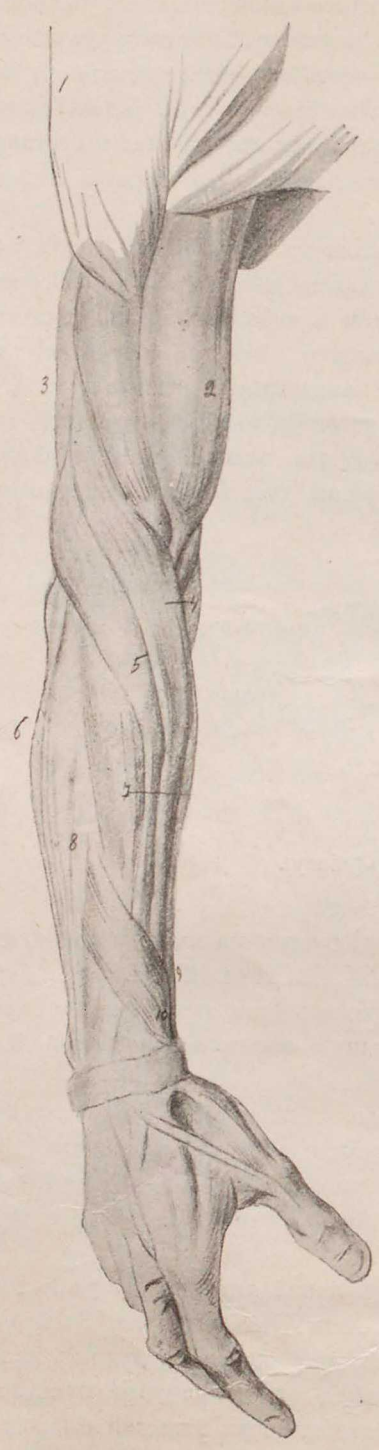


Рис. XXIX. (Рука сбоку и спереди).

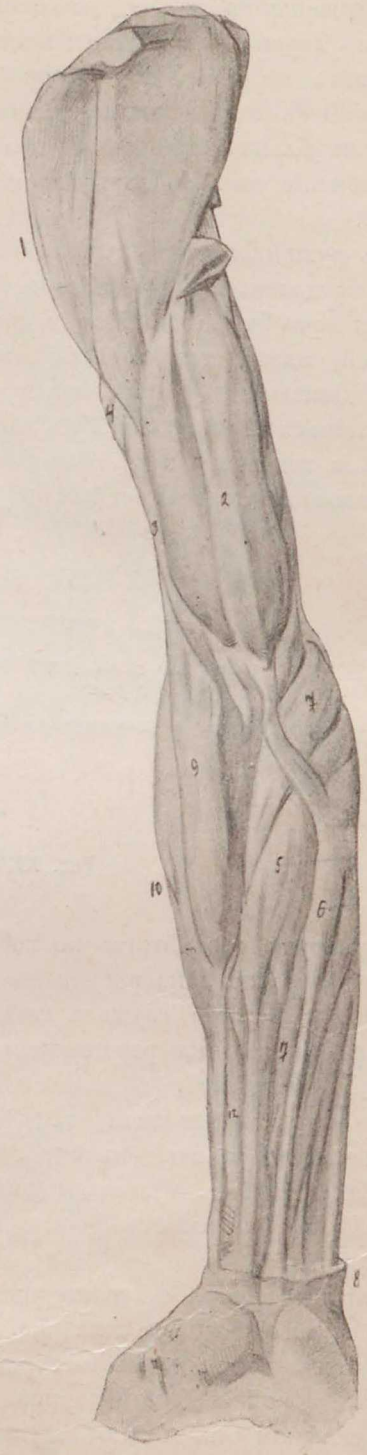


Рис. XXX. (Рука съ ладонной стороны).

Обратное дѣйствіе (т.-е. разгибаніе) производитъ трехглавая мышца, находящаяся на задней поверхности плечевой кости (цифра 3 на рис. XXXI).

Мышцы предплечья располагаются какъ на передней, такъ и на задней поверхностяхъ костей предплечья. Онѣ начинаются обычно отъ костныхъ выступовъ плечевой кости, или костей предплечья, спускаются внизъ въ видѣ длинныхъ сухо-

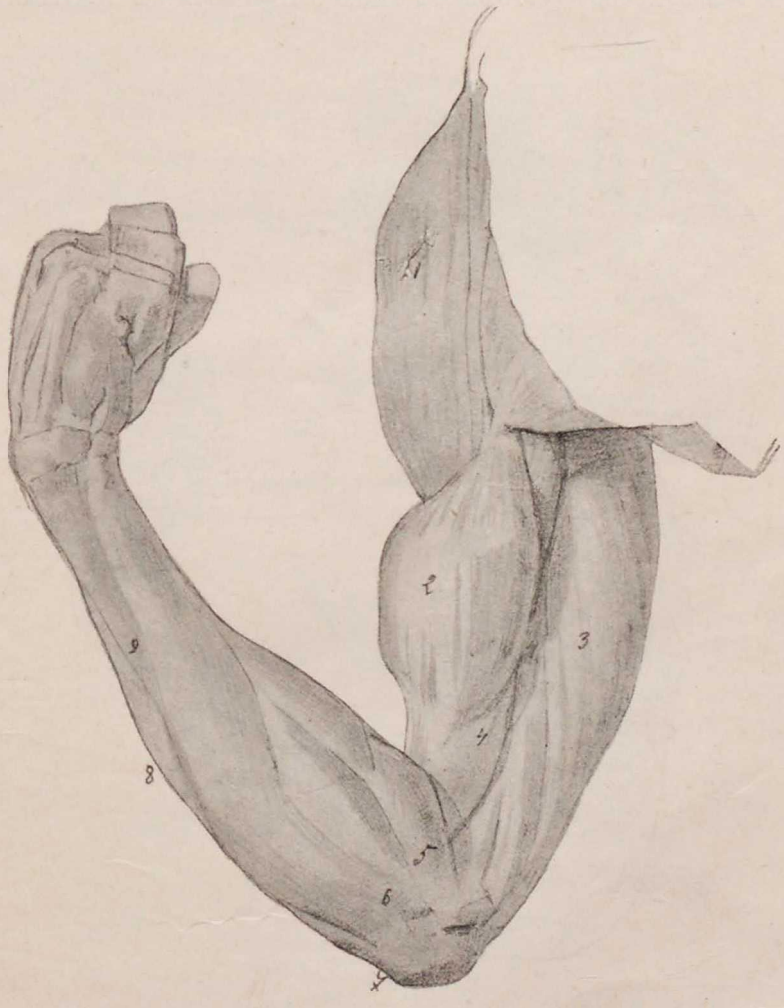


Рис. XXXI. (Рука въ согнутомъ положеніи съ внутренней стороны).

жилій и прикрѣпляются тамъ либо къ нижнимъ концамъ костей предплечья, либо къ костямъ кисти. Сгибающія мышцы располагаются на передней поверхности предплечья и прикрѣпляются нижними концами къ ладонной поверхности, разгибающія же мышцы идутъ по задней поверхности предплечья и кончаются на тыльной поверхности кисти.

У запястья—сухожилія мышцъ, переходящихъ съ предплечья на кисть, охватыва-

ются поперечной кольцевидной связкой, которая перетягиваетъ ихъ какъ браслетомъ и не позволяетъ имъ отходить отъ костей при сокращеніи.

На нашихъ рисункахъ показаны слѣдующія мышцы руки:

На рис. XXIX: 1—дельтовидная мышца, 2—двуглавая, 3—внутренняя плечевая мышца (сгибаетъ предплечье), 4—длинная поворачивающая руку мышца, 5—наружная лучевая длинная мышца (разгибаетъ кисть), 6—наружная локтевая мышца (раз-

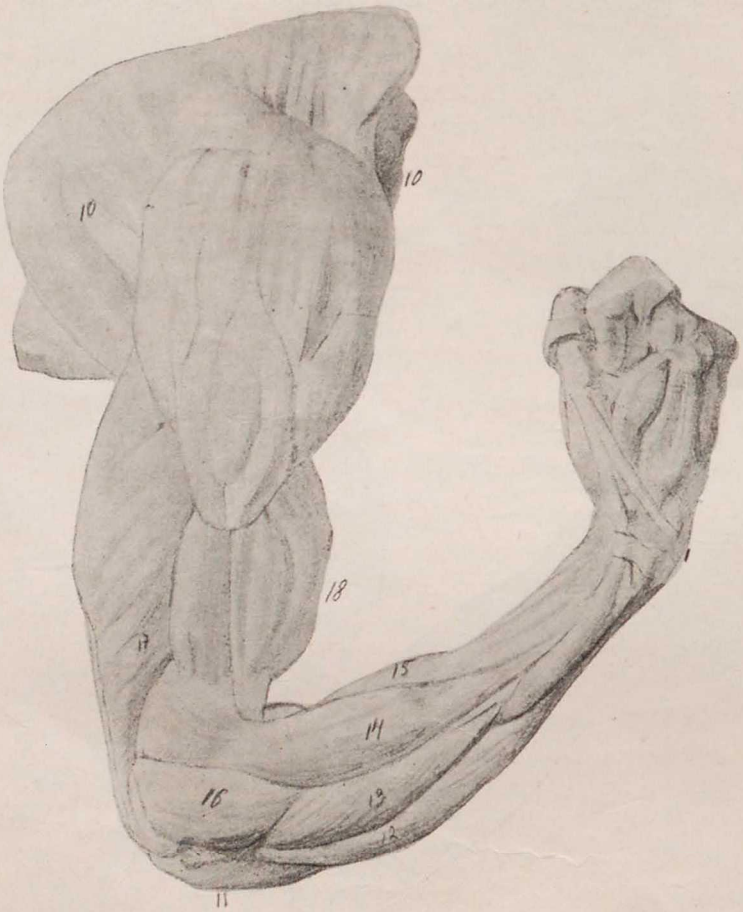


Рис. XXXII. (Рука въ согнутомъ положеніи, съ наружной стороны).

гибаетъ и отводитъ кисть), 7—наружная лучевая короткая мышца (разгибаетъ и отводитъ кисть), 8—общая разгибающая пальцы мышца (дѣлится внизу на четыре сухожилія, которыя прикрѣпляются къ фалангамъ), 9—длинная отводящая большой палецъ мышца, 10—короткая разгибающая большой палецъ мышца.

На рис. XXX: 1—дельтовидная мышца, 2—двуглавая, 3—внутренняя плечевая мышца, 4—трехглавая, 5—внутренняя лучевая длинная (сгибаетъ кисть), 6—длинная

ладонная мышца (сгибаетъ кисть), 7—круглая поворачивающая ладонь, 8—поперечная связка (охватываетъ кольцомъ мышцы предплечья, переходящія на кисть, и укрѣ-

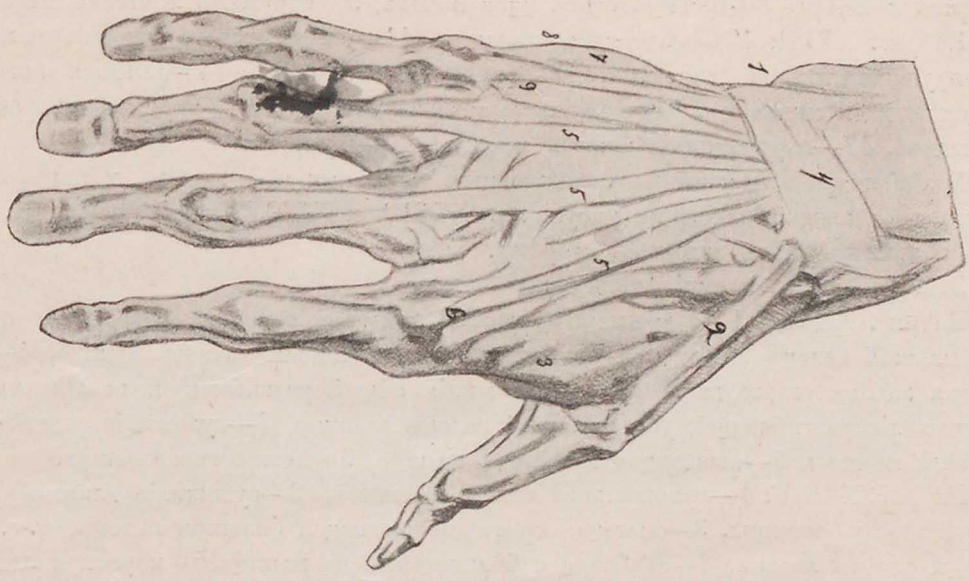


Рис. XXXIII. (Кисть съ тыльной стороны).

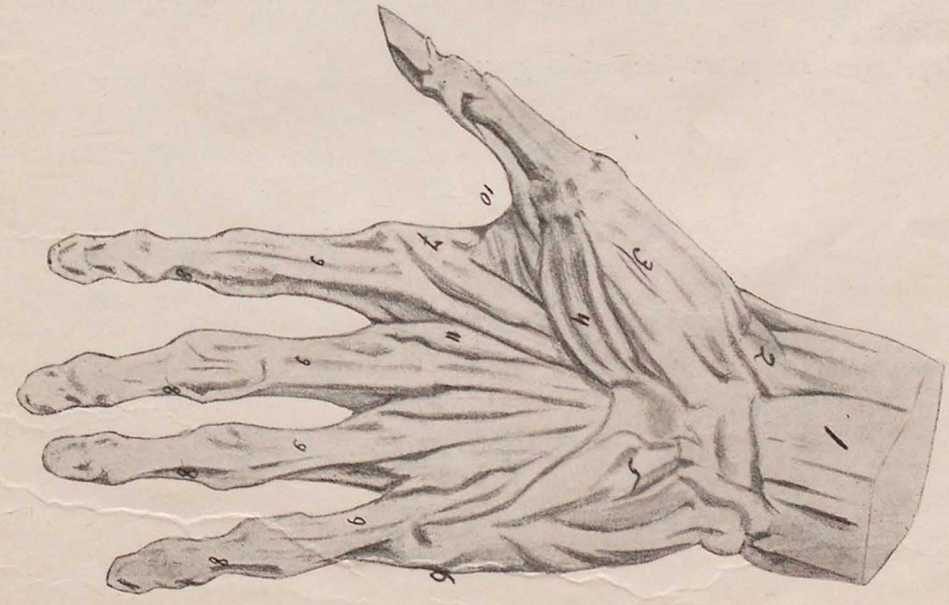


Рис. XXXIV. (Кисть съ ладонной стороны).

пляетъ ихъ), 9—длинная плече-лучевая мышца (поворачиваетъ ладонь кпереди), 10—наружная лучевая длинная, 12—сгибающая большой палецъ мышца.

На рис. XXXI: 1—дельтовидная мышца, 2—двуглавая, 3—трехглавая, 4—внутренняя плечевая, 5—наружная лучевая длинная, 6—наружная лучевая короткая, 7—четвертая локтевая, 8—мышца, сгибающая локоть, 9—наружная локтевая мышца.

На рис. XXXII: 10—дельтовидная мышца, 11—общая сгибающая пальцы мышца, 12—наружная лучевая короткая, 13—внутренняя лучевая, 14—длинная поворачивающая назадъ мизинецъ, 15—наружная лучевая длинная, 16—круглая поворачивающая ладонь, 17—внутренняя плечевая мышца, 18—двуглавая мышца.

Болѣе подробно показаны сухожильныя окончанія нѣкоторыхъ мышцъ, съ которыми мы познакомились, на рисункахъ XXXIII и XXXIV', изображающихъ кисть руки съ тыльной и съ ладонной сторонъ.

Здѣсь видны слѣдующія мышцы:

На рис. XXXIII: 1—сухожиліе наружной локтевой кости, 2—сухожиліе отводящей большой палецъ мышцы, 3—отводящая указательный палецъ мышца, 4—сухожильная задняя связка запястья, 5—сухожилія общей разгибающей пальцы мышцы, 6—сухожиліе разгибающей указательный палецъ мышцы, 7—сухожиліе разгибающей мизинецъ мышцы, 8—отводящая мизинецъ мышца, 9—межкостная мышца.

На рис. XXXIV': 1—сухожильная связка запястья, 2—сухожиліе длинной разгибающей палецъ мышцы, 3—мышца, противополагающая большой палецъ, т.-е. приводящая его къ ладони, 4—сгибающая большой палецъ мышца, 5—короткая ладонная мышца, 6—отводящая мышца мизинца, 7—отводящая указательный палецъ мышца, 8—сухожилія внутренней сгибающей пальцы мышцы, 9—сухожилія поверхностной общей сгибающей пальцы мышцы, 10—отводящая большой палецъ мышца, 11—межкостная мышца.

Перейдемъ теперь къ рисованію руки.

(Продолженіе слѣдуетъ).

НАБРОСКИ.

(Окончаніе).

Т. И. Катуркинъ.

Характеръ, движеніе и пропорціи — такъ опредѣлили мы въ предыдущемъ выпускѣ задачи наброска.

Чтобы вы могли яснѣе представить себѣ тѣ требованія, которыя мы предъявляемъ къ выполненію этихъ задачъ, приводимъ здѣсь еще рядъ набросковъ, самыхъ разнообразныхъ по содержанію и по техникѣ. Внимательное изученіе ихъ разскажетъ вамъ больше, чѣмъ самыя пространныя словесныя объясненія.

Наброски 17, 18 и 19 изображаютъ различные моменты изъ жизни животныхъ. Обратите вниманіе на сокращенія, которыя наблюдаются на наброскѣ 18-мъ, изображающемъ быка съ запрокинутой назадъ головой. Набросокъ 17 сходенъ по техникѣ съ наброскомъ 12-мъ, но зато характеръ моделей въ томъ и другомъ случаяхъ совершенно различенъ: никто не скажетъ, что на обоихъ наброскахъ изображены однѣ и тѣ же лошади.

Наброски 20, 21 и 22 сдѣланы съ гипсовъ. Всѣ они различны по техникѣ. На послѣднемъ изъ нихъ особенно хорошо видно все то, что мы говорили о задачахъ наброска: здѣсь совершенно отсутствуетъ какая бы то ни было законченность, не выработаны даже крупныя части фигуры; и, тѣмъ не менѣе, онъ производитъ должное впечатлѣніе, такъ какъ въ немъ схвачены пропорціи, характеръ и движеніе,—воображеніе зрителя дополняетъ остальное.

Слѣдующіе наброски исполнены съ живой натуры. Изъ нихъ набросокъ 25 сдѣланъ перомъ. Наброски перомъ ничѣмъ особеннымъ не отличаются отъ обыкновенныхъ карандашныхъ набросковъ, они лишь требуютъ большей осторожности и деликатности при исполненіи, такъ какъ не легко поддаются исправленіямъ.

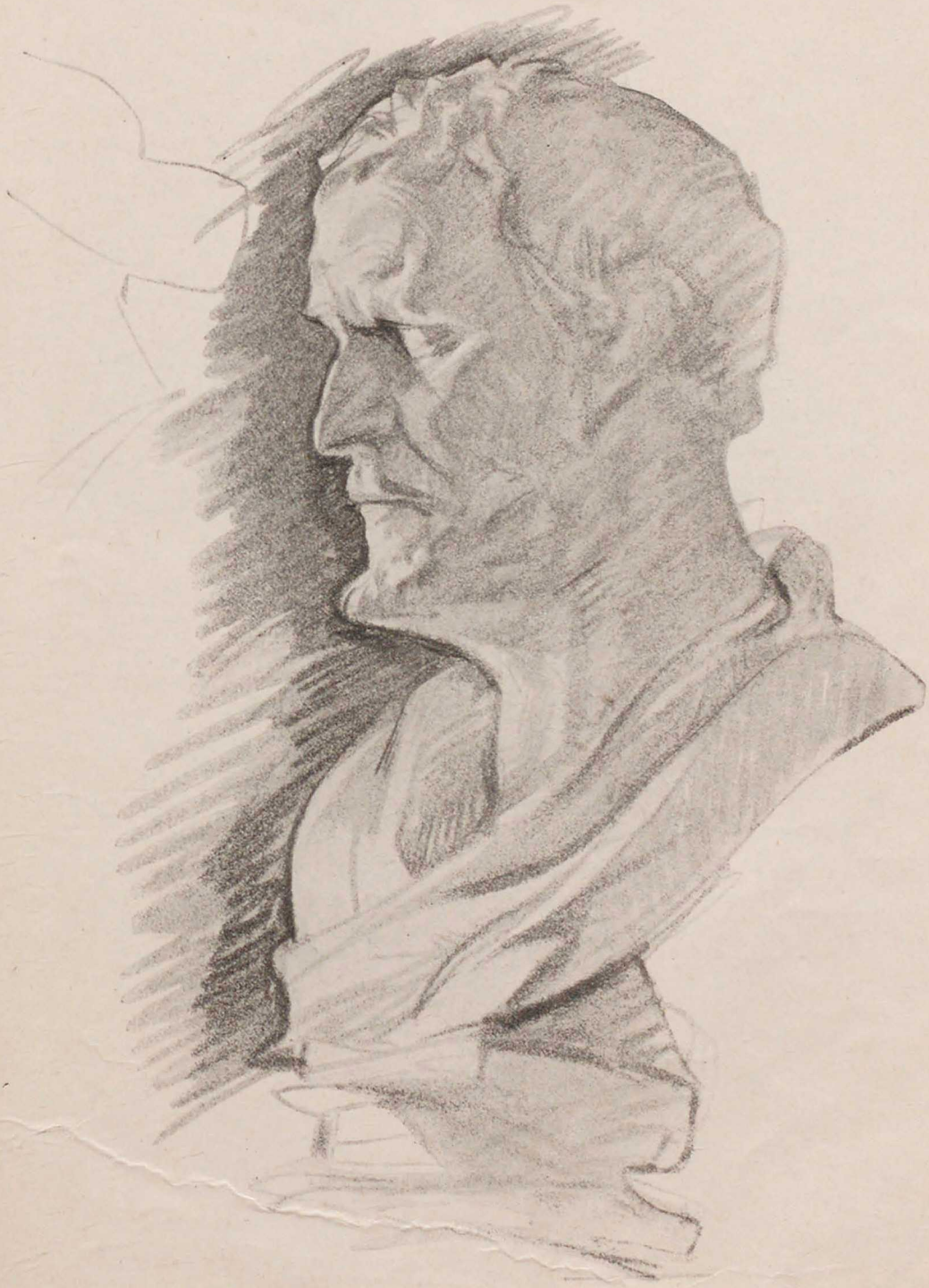
На наброскахъ 26-мъ и 27-мъ интересна передача свѣта: чувствуется, что модель ярко освѣщена сверху солнцемъ. Освѣщеніе въ наброскахъ, какъ и въ строгомъ рисункѣ, играетъ большую роль. Въ зависимости отъ того, какъ освѣщена модель, она можетъ казаться интересной или совершенно незамѣтной, невыразительной. Слѣдовательно, на это обстоятельство надо всегда обращать вниманіе.

На наброскахъ 30-мъ и 31-мъ изображены сложныя группы изъ нѣсколькихъ фигуръ. При рисованіи такихъ групповыхъ сценъ нужно слѣдить за общей композиціей, а не за отдѣльными фигурами; надо рисовать всю группу одновременно, переходя все время отъ одной части рисунка къ другой, связывая между собою отдѣльныя линіи и стараясь свести ихъ въ единый, общій узоръ.

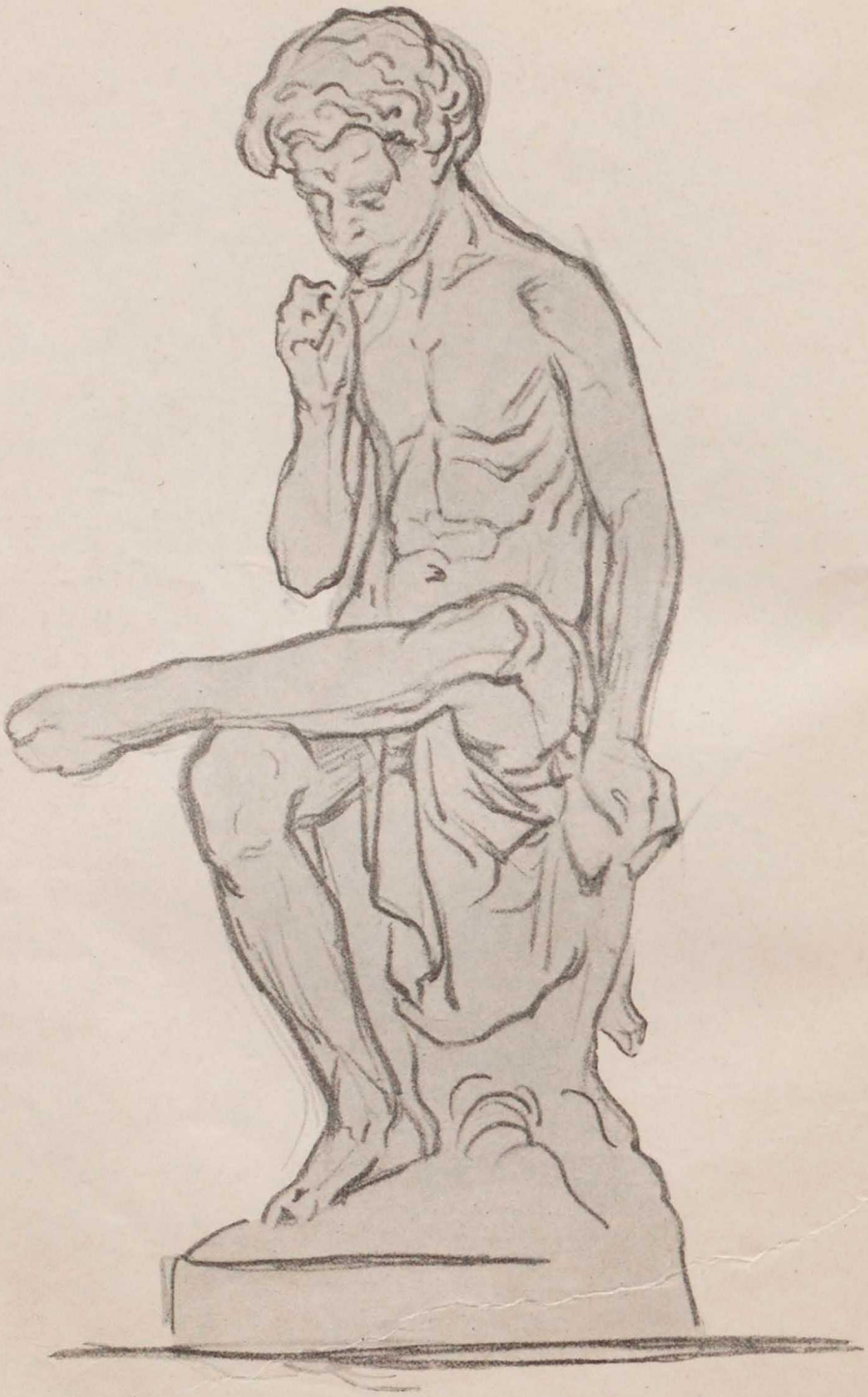
Набросокъ 17.

Набросокъ 18. (Цвѣтная бумага, сангвинъ и мѣлъ).

Набросокъ 19 (на цвѣтной бумагѣ).



Набросокъ 20.



Набросокъ 21.

Набросокъ 22 (уголь).

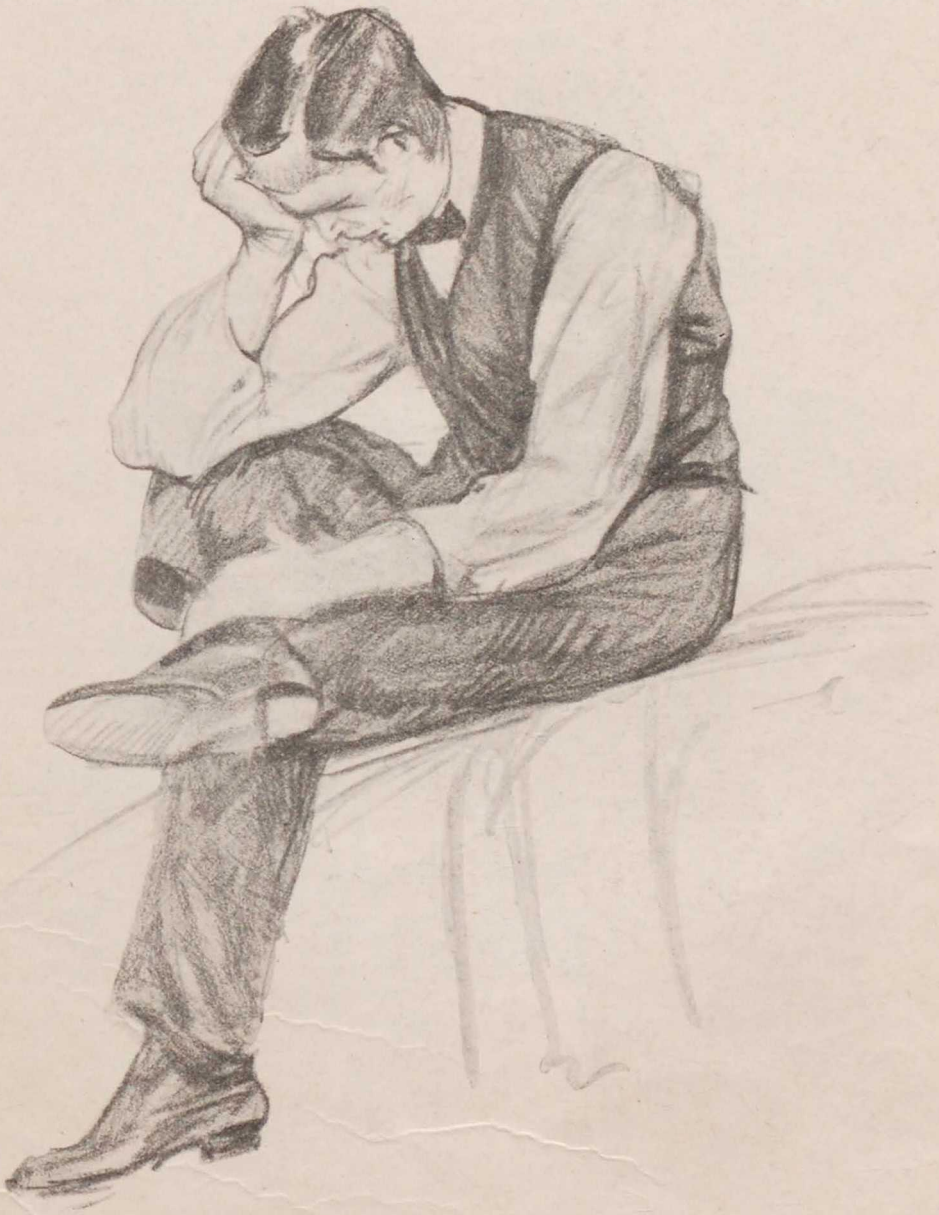
Набросокъ 23.

Набросокъ 24 (на сильно-шероховатой бумагѣ).

Набросокъ 25 (исполненъ перомъ).

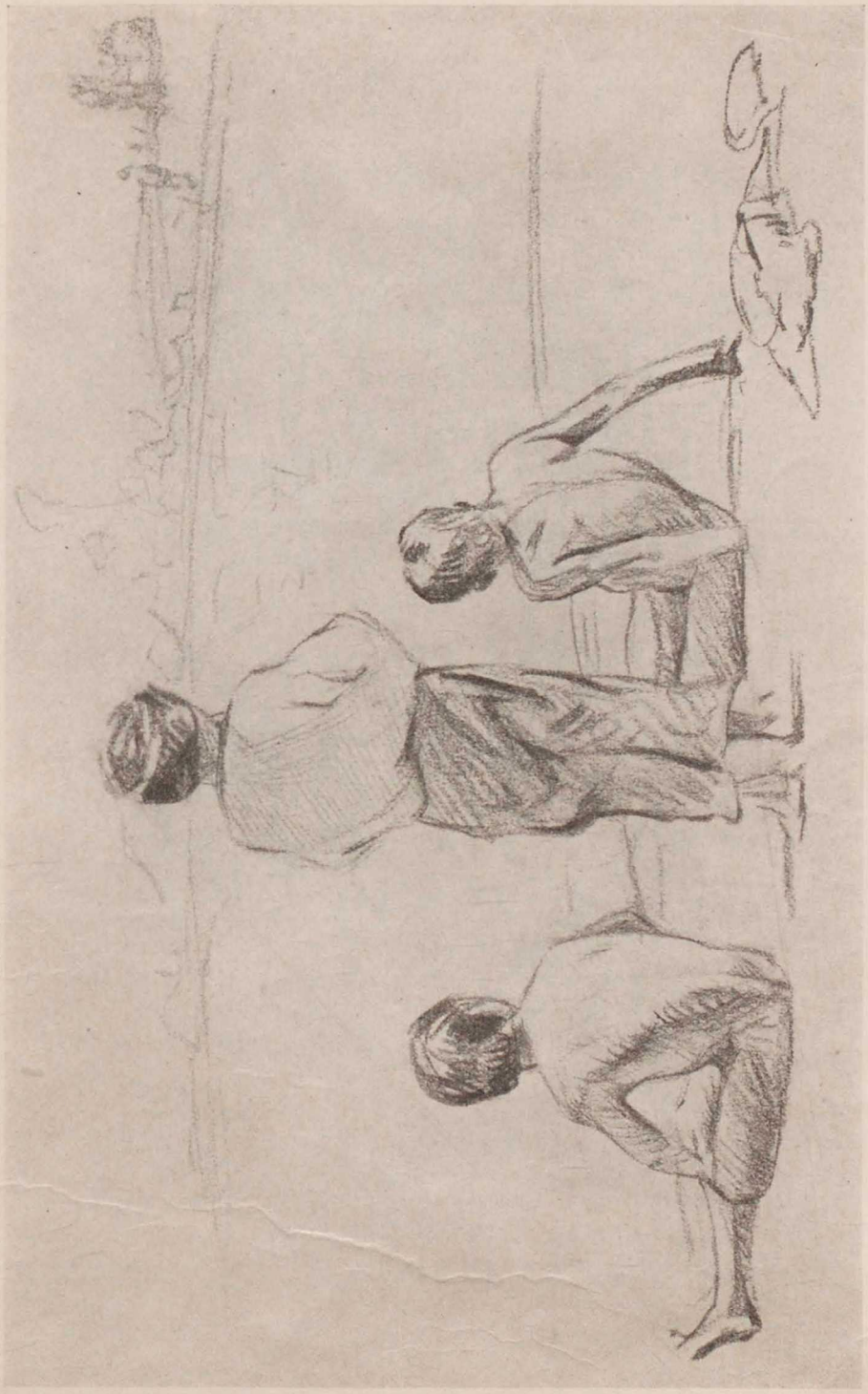
Набросокъ 26.

Набросокъ 27. (Цвѣтная бумага, итал. карандашъ и мѣлъ).



Набросокъ 28.

Набросокъ 29.



Набросокъ 330.

Набросокъ 31.

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА.

Т. И. Катуркинъ.

Въ свое время вы познакомились уже съ такъ называемой «наблюдательной перспективой» и съ тѣми законами измѣненія формы и величины предметовъ въ зависимости отъ точки зрѣнія и разстоянія, которые наблюдаются въ природѣ.

Теперь наша задача будетъ заключаться въ томъ, чтобы привести наши наблюденія въ нѣкоторую систему и дать имъ болѣе строгое обоснованіе.

Правда, для рисованія съ натуры было бы достаточно и тѣхъ свѣдѣній, которыя вы подчерпнули изъ наблюдательной перспективы, но художественная дѣятельность не ограничивается однимъ рисованіемъ съ натуры: художественное творчество требуетъ и самостоятельной композиціи. Между тѣмъ, для композиціи оказалось бы мало тѣхъ свѣдѣній, которыя даетъ наблюдательная перспектива; на основаніи этихъ свѣдѣній вы не сумѣли бы даже рѣшить, напр., простого вопроса о томъ, какъ показать на картинѣ, что передняя человѣческая фигура на десять аршинъ ближе къ зрителю, чѣмъ задняя, что комната, въ которой онѣ находятся, имѣетъ пятнадцать аршинъ въ глубину, а та церковь, которая видна изъ окна, отстоитъ отъ передняго плана саженей на сто.

Нужныя намъ данныя для рѣшенія такихъ и подобныхъ вопросовъ, съ которыми художнику приходится постоянно сталкиваться при композиціи,—мы и найдемъ въ линейной перспективѣ.

Итакъ, линейная перспектива есть наука изображать предметы въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются въ натурѣ съ извѣстной точки зрѣнія.

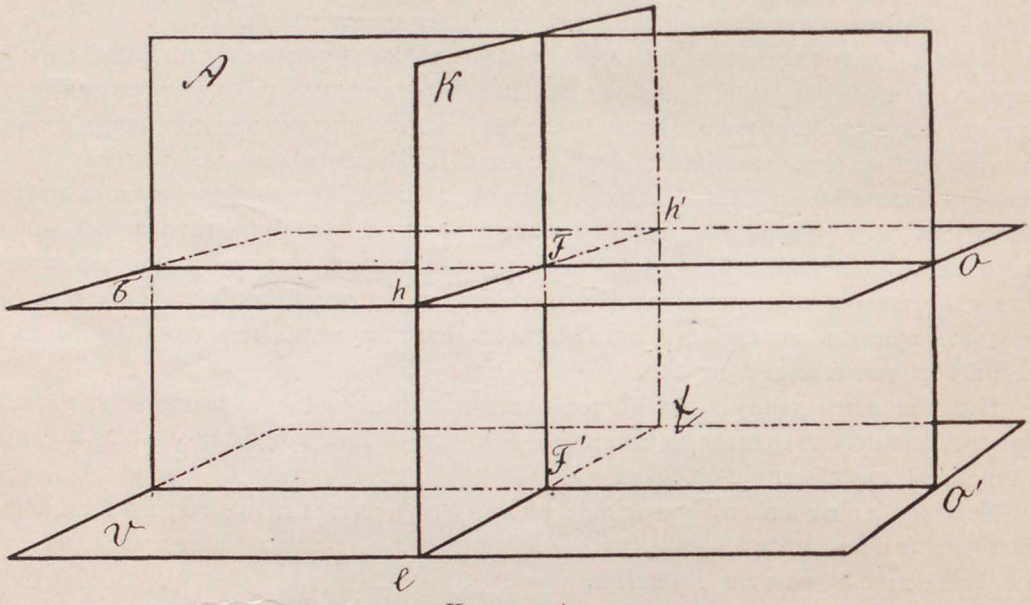
Для краткости, словомъ «перспектива» обозначаютъ также и самое изображеніе предмета: говорятъ, напр., «перспектива улицы» вмѣсто—«перспективное изображеніе улицы», «перспектива линіи» вмѣсто—«перспективное изображеніе линіи» и т. п.

Кромѣ перспективнаго, могутъ быть и иныя изображенія, напр., планъ дома есть тоже совершенно точное изображеніе его на бумагѣ, но уже не такое, въ какомъ представляется домъ въ натурѣ, а совершенно условное, или такъ называемое «проекціонное». О всѣхъ такихъ изображеніяхъ мы говорить сейчасъ не будемъ. Наша задача заключается лишь въ томъ, чтобы изслѣдовать, на основаніи законовъ оптики, какъ представляются предметы человѣческому глазу, и какъ ихъ слѣдуетъ изображать на картинѣ.

Передъ тѣмъ, какъ приступить къ чтенію этого курса, полезно повторить нѣкоторыя опредѣленія изъ наблюдательной перспективы, вспомнить, напр., что называется плоскостью горизонта, картинной плоскостью, точками схода и пр.

Условныя обозначенія (черт. I). O = глазъ зрителя, O′ = мѣсто зрителя, hh′ = горизонтъ (горизонтъ всегда находится на уровнѣ нашихъ глазъ), F = главная точка схода для всѣхъ перпендикулярныхъ къ картинѣ линій, F′ = проекція главной точки F схода на предметной плоскости, т.-е. основаніе перпендикуляра, опущеннаго изъ точки F на эту плоскость, K = картина, et = линія основанія картины, V = предметная плоскость, т.-е. та плоскость, на которой стоитъ предметъ, B = плоскость горизонта, A = плоскость главнаго перпендикуляра, т.-е. перпендикуляра, опущеннаго на картину изъ глаза зрителя, FF′, = линія главнаго перпендикуляра.

Перспектива точки. Если представить точку A (черт. 2), зрителя O и между ними картину K, то лучъ, идущій изъ глаза зрителя въ точку A, пересѣчетъ картину въ точкѣ a. Это и будетъ изображеніемъ точки A на картинѣ. Слѣдовательно, перспектива точки есть точка.

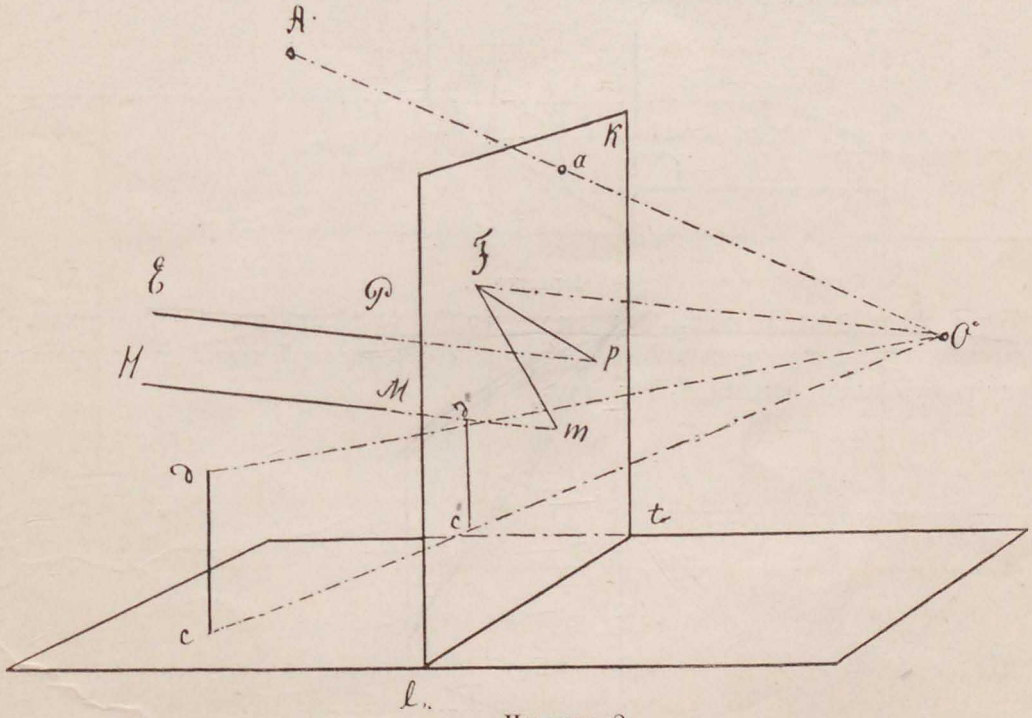


Чертежъ 1.

Перспектива линіи. Представимъ себѣ линію cd, на которую смотритъ зритель O (черт. 2). Линію можно разсматривать, какъ рядъ точекъ, и если изо всѣхъ точекъ направить лучи въ глазъ зрителя, то, проходя черезъ картинную плоскость они дадутъ прямую c′d′, которая будетъ служить перспективой данной прямой cd. Слѣдовательно, перспектива линіи есть линія. Нетрудно замѣтить, что для опредѣленія перспективы прямой достаточно найти перспективу двухъ конечныхъ точекъ ея, т.-е. c′ и d′, и эти точки соединить между собою.

Чтобы построить перспективу двухъ удаляющихся параллельныхъ прямыхъ EP и HM (черт. 2), достаточно найти перспективы двухъ точекъ каждой изъ этихъ линій. Продолжимъ линіи EP и HM до встрѣчи съ картиной въ точкахъ p и m. Найдемъ перспективы этихъ точекъ. Такъ какъ онѣ лежатъ на картинѣ, то, значитъ, онѣ и будутъ служить перспективой для самихъ себя. Итакъ, по одной точкѣ для каждой прямой мы нашли;

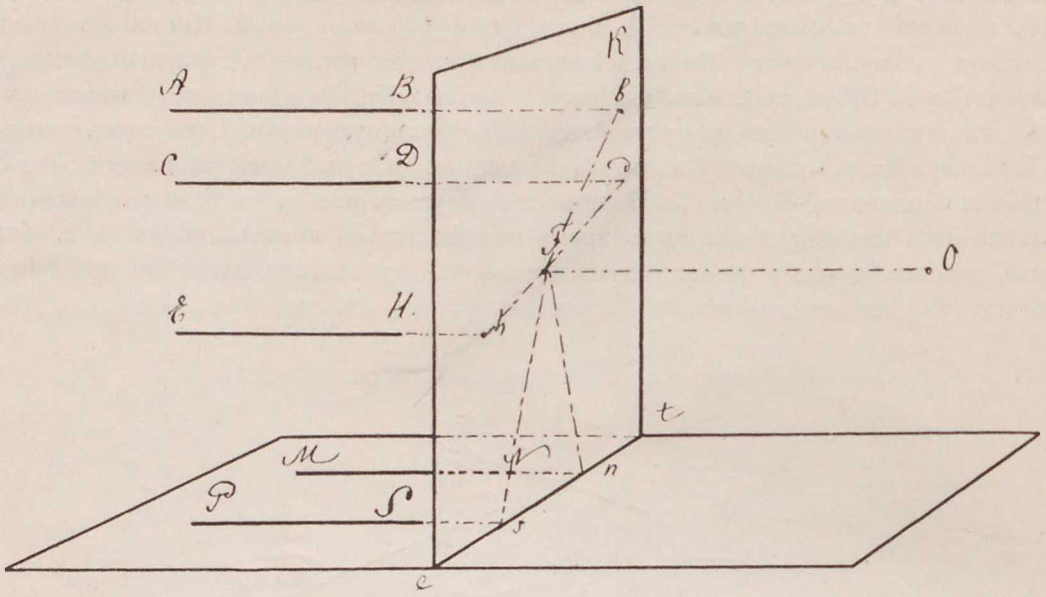
остается выбрать еще по одной точкѣ на каждой прямой и найти ихъ перспективныя изображенія. Прибѣгнемъ къ маленькой хитрости: вмѣсто двухъ разныхъ точекъ, возьмемъ одну, общую для обѣихъ прямыхъ. Мы вѣдь знаемъ, что параллельныя прямыя считаются сходящимися въ безконечно удаленной точкѣ. Именно эту точку ихъ схода мы и выберемъ. Но какъ построить ея перспективу? Для этого направимъ изъ глаза лучъ OF, параллельный даннымъ линіямъ. Такъ какъ онъ параллеленъ имъ, то и онъ долженъ прійти въ ту же безконечно удаленную точку. Мы видимъ, однако, что онъ пересѣкаетъ картину въ точкѣ F; значитъ, она и будетъ перспективой этой безконечно удаленной точки. Соединивъ теперь точки p и m съ F, мы и получимъ перспективное изображеніе нашихъ двухъ параллельныхъ прямыхъ EP и HM. Какъ видите, это изображеніе имѣетъ видъ двухъ сходящихся прямыхъ Fm и Fp, что извѣстно уже изъ наблюдательной перспективы.



Чертежъ 2.

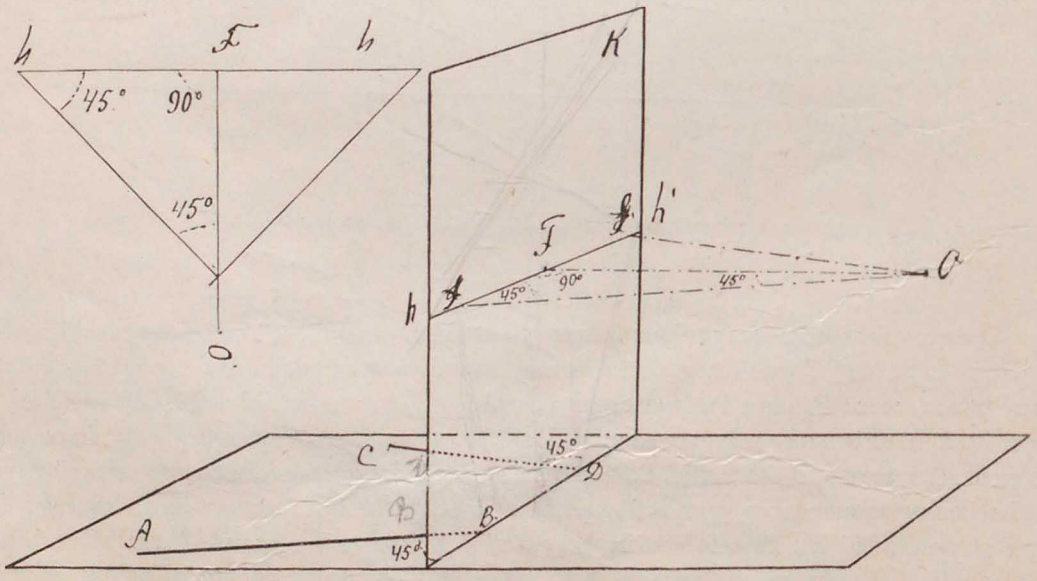
Сколько бы ни было линій, параллельныхъ между собой, всѣ онѣ будутъ имѣть одну общую точку схода. Точкой схода для линій, перпендикулярныхъ къ картинѣ, служитъ *центральная точка* F (черт. 1). Представимъ себѣ рядъ такихъ линій —AB, CD, EH, MN, PS (черт. 3). Всѣ онѣ параллельны между собою и перпендикулярны къ картинѣ. Построимъ ихъ перспективное изображеніе. Всѣ онѣ сходятся въ одной безконечно удаленной точкѣ. Чтобы получить перспективу этой точки, надо направить изъ глаза главный лучъ OF, перпендикулярный къ картинѣ и параллельный даннымъ прямымъ. Точка F и будетъ перспективнымъ изображеніемъ точки схода. Соединивъ конечныя точки нашихъ прямыхъ—b, d, h, n, s съ точкой F, получимъ перспективное изображеніе данныхъ

прямыхъ въ видѣ ряда сходящихся линій bF, dF, hF, nF, sF, что опять-таки намъ извѣстно изъ наблюдательной перспективы.



Чертежъ 3.

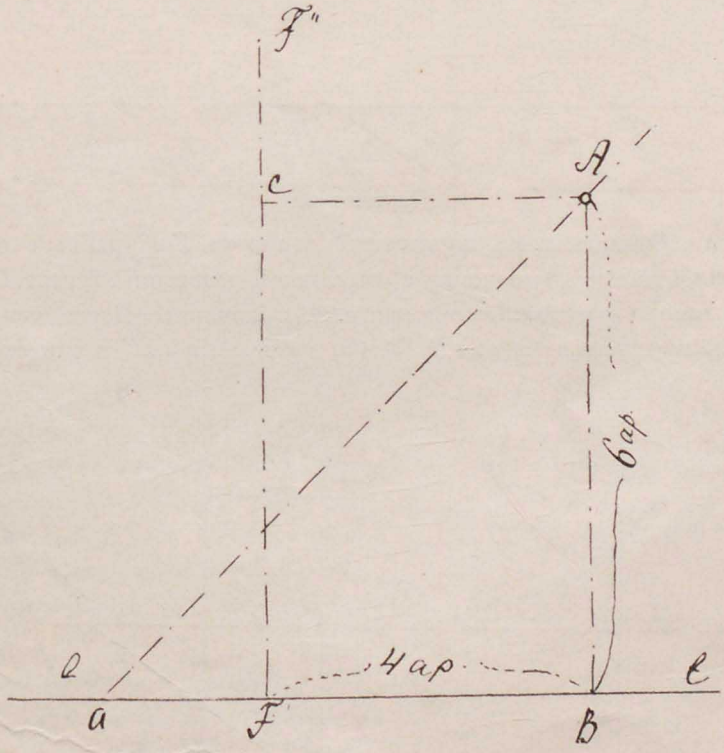
Точка схода для линій, идущихъ подъ угломъ въ 45° по отношенію къ картинѣ, лежитъ на горизонтѣ на разстояніи отъ главной точки схода, равномъ разстоянію отъ глаза зрителя до картины.



Чертежъ 4.

На предметной плоскости даны двѣ прямыя AB и CD, идущія подъ углами въ 45° къ картинѣ (черт. 4). Лучи, направленные изъ глаза зрителя параллельно этимъ линіямъ, пересѣкутъ горизонтъ въ точкахъ ff', которыя будутъ служить точками схода для всѣхъ прямыхъ, параллельныхъ даннымъ. Иначе говоря, всѣ прямыя, параллельныя AB будутъ сходиться на картинѣ въ точкѣ f, а всѣ прямыя, параллельныя CD—въ точкѣ f'. Въ данномъ случаѣ точки ff' называются точками разстоянія. Разсмотримъ одинъ изъ треугольниковъ, образованныхъ въ плоскости горизонта (на чертежѣ вверху онъ изображенъ въ планѣ). Изъ треугольника fOF видимъ, что углы FfO и FOf = по 45° каждый, а уголъ fFO = 90°; слѣдовательно, треугольникъ OFf есть равнобедренный. Сторона треугольника OF (въ то же время служащая разстояніемъ зрителя до картины) равна сторонѣ Ff, которая служитъ разстояніемъ точки схода f отъ главной точки F.

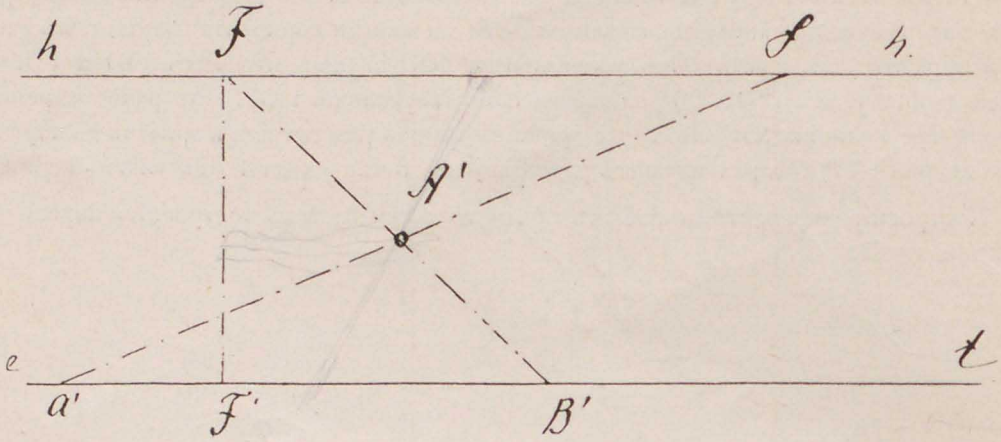
Построеніе перспективъ любыхъ предметовъ сводится къ построенію перспективъ точекъ и линій.



Чертежъ 5.

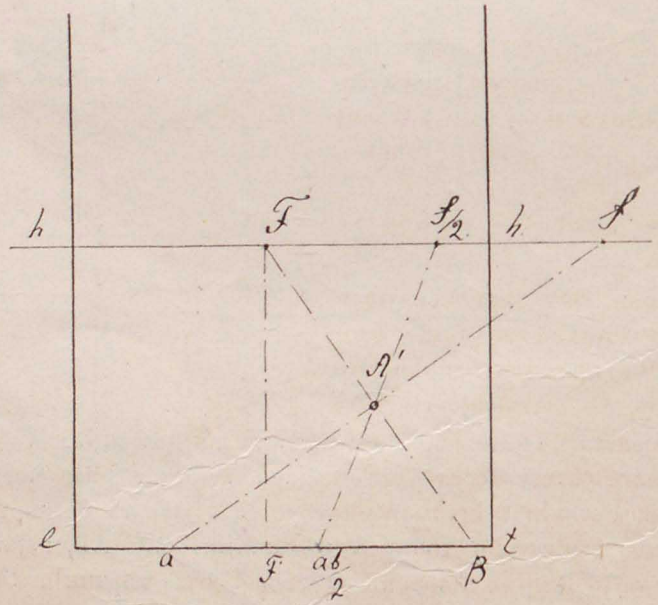
Перспектива точки. Черт. 5 представляетъ планъ заданія. A—точка, отстоящая вправо отъ плоскости главнаго перпендикуляра на разстояніи четырехъ аршинъ и отъ картины на разстояніи 6 аршинъ. Требуется отыскать на картинѣ перспективу этой точки. Проведемъ черезъ точку A двѣ линіи: одну AB, перпендикулярную къ основанію картины, а вторую Aa подъ угломъ 45° къ картинѣ. Перенесемъ мѣсто дѣйствія на картину (черт. 6-й). Беремъ линію основанія картины et и на произволь-

ной высотѣ горизонтъ hh′; на горизонтѣ назначаемъ главную точку схода, а на линіи основанія картины et по перпендикуляру изъ точки F′ проекцію этой точки F′. Отъ точки F′ вправо откладываемъ съ плана отрѣзокъ F′B′, равный 4-мъ арш.; получимъ точку B′. Такъ какъ линія AB (черт. 5-й) перпендикулярна къ картинѣ, то перспектива ея будетъ направлена въ главную точку F (черт. 6-й), т.-е. FB′. Отыщемъ перспективу



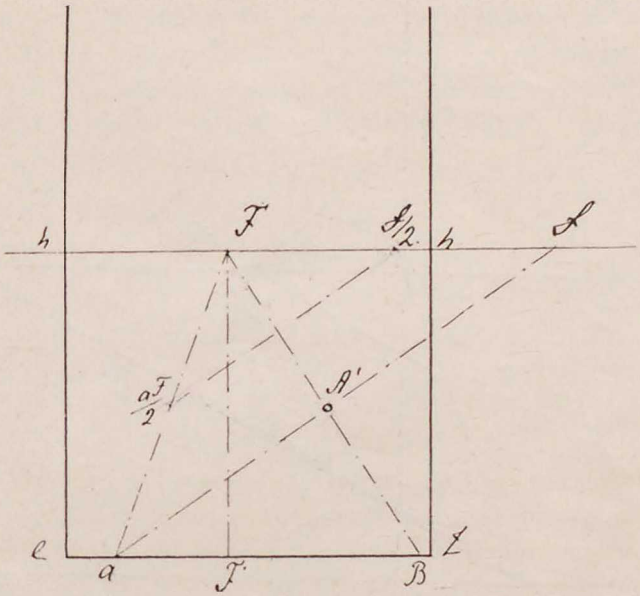
Чертежъ 6.

второй линіи Aa. Откладываемъ на картинѣ отрѣзокъ F′a′, равный отрѣзку F′a на планѣ и соединяемъ полученную точку a′ съ точкой разстоянія f, взятой на горизонтѣ на разстояніи, равномъ разстоянію отъ зрителя до картины. Пересѣченіе этихъ двухъ линій (A′) дастъ перспективу точки A. Точки разстоянія или точки схода для случай-



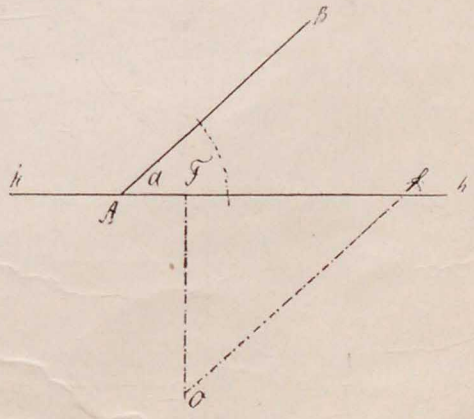
Чертежъ 7.

ныхъ прямыхъ часто не помѣщаются въ предѣлахъ картины; въ такихъ случаяхъ прибѣгаютъ къ сокращенному изображенію. На чертежѣ 7-мъ представлена картина съ тѣмъ же заданіемъ, что на чертежахъ 5-мъ и 6-мъ. Вмѣсто цѣлаго разстоянія f, беремъ часть f/2 (можно раздѣлить и на большее количество: f/3, f/4 и т. д.); тогда и разстояніе aB тоже раздѣлимъ пополамъ. Соединяя полученныя точки f/2 съ aḃ/2, получимъ въ пересѣченіи съ линіей FB ту же точку A′.



Чертежъ 8.

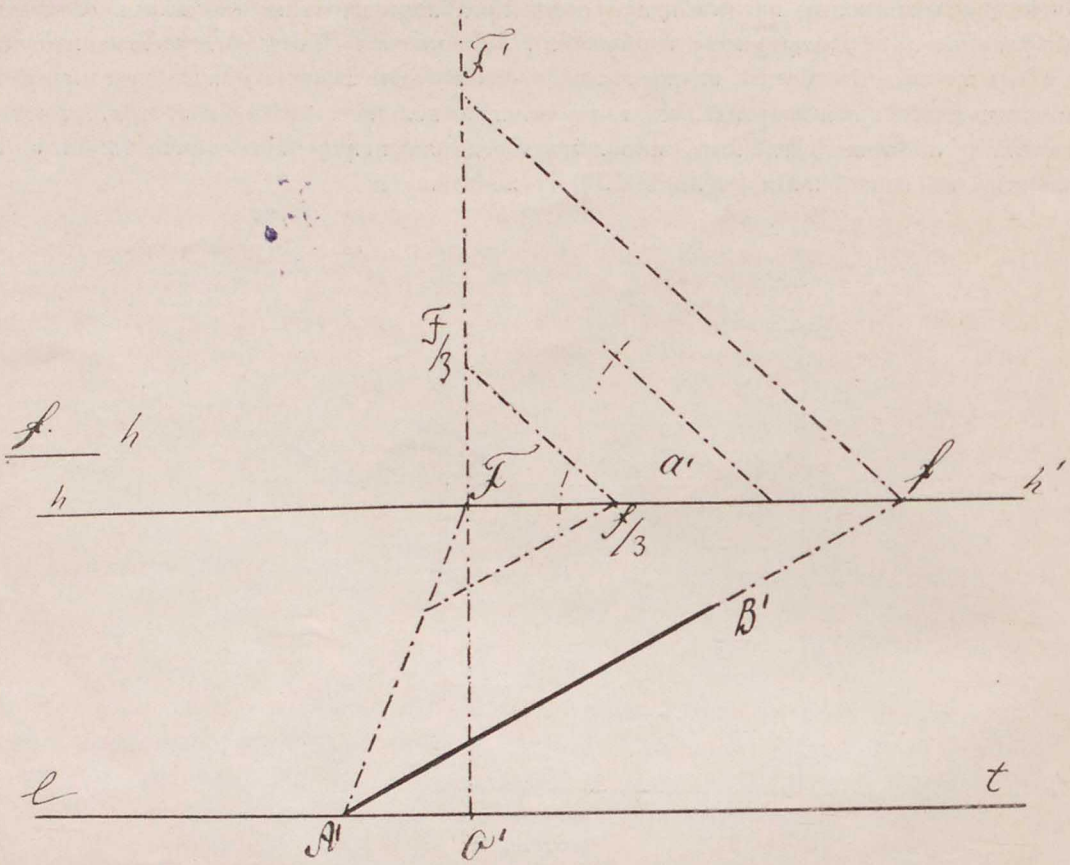
Второй пріемъ (черт. 8). Беремъ разстояніе f/2, точку a соединяемъ съ F. Линію aF дѣлимъ пополамъ, полученную точку aF/2 соединяемъ съ f/2 и изъ точки *a* проводимъ линію, параллельную aF/2 f/2, которая пересѣчетъ линію FB въ той же точкѣ A′.



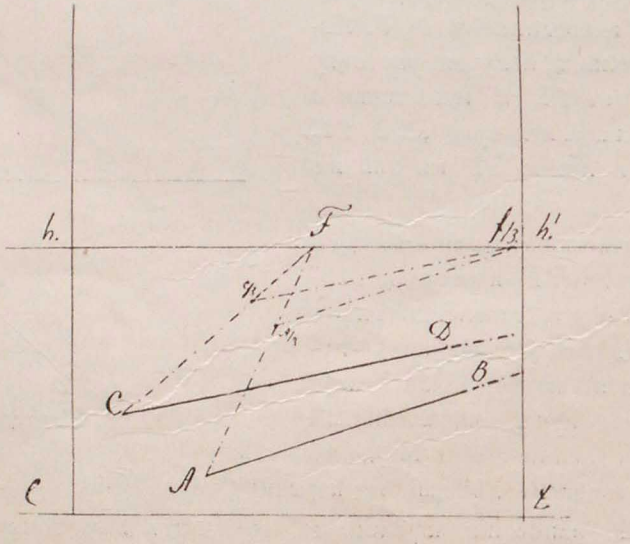
Чертежъ 9.

Построить перспективу прямой, идущей подъ случайнымъ угломъ къ картинной плоскости. Чертежъ 9-й представляетъ планъ заданія. Дана линія AB, идущая подъ случайнымъ угломъ a къ картинѣ. Изъ глаза зрителя проводимъ лучъ, параллельный данной линіи. Пересѣченіе его съ hh′ дастъ точку схода f. Перенесемъ дѣйствіе на картину (черт. 10-й).

Беремъ линію основанія картины et, горизонтъ hh′, точку F и наносимъ съ плана остальныя точки на линію et. Продолжаемъ вверхъ отъ F линію главнаго пер



Чертежъ 10.



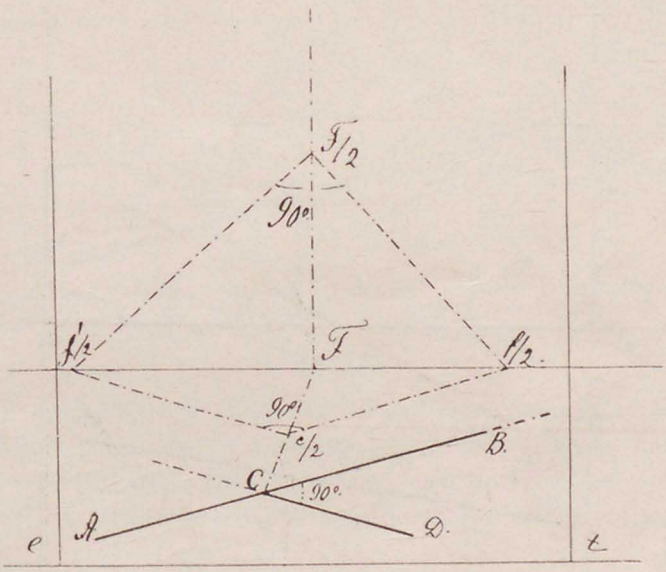
Чертежъ 11.

пендикуляра и на ней откладываемъ разстояніе FF′, равное разстоянію зрителя до картины. Въ произвольной точкѣ на линіи hh′ строимъ уголъ a′, равный данному, и изъ точки F′ проводимъ линію, параллельную сторонѣ построеннаго угла a′, и продолжаемъ ее до пересѣченія hh′ въ точкѣ f, которая и служитъ точкой схода для линіи A′B′. Итакъ, A′B′ и будетъ перспективой данной линіи.

Задача (черт. 11-й).

Къ данной прямой AB, идущей въ случайную точку (точка схода данной прямой внѣ картины), провести перспективно параллельную линію черезъ данную точку C.

Рѣшеніе. Точку A соединяемъ съ главной точкой схода, линію AF дѣлимъ на три части, изъ точки A/3 проводимъ линію, параллельную AB, до встрѣчи съ hh′ въ точкѣ f/3; точку C соединяемъ съ главной точкой F, это разстояніе также дѣ-



Чертежъ 12.

лимъ на три части, изъ полученной точки C/3 направляемъ линію въ точку f/3, которая служитъ точкой схода для линій C/3 f/3 и A/3 f/3, параллельныхъ даннымъ линіямъ. Теперь остается изъ точки C провести линію CD параллельно линіи C/3 f/3, и задача рѣшена. Эта линія CD идетъ въ ту же точку схода, что и линія AB.

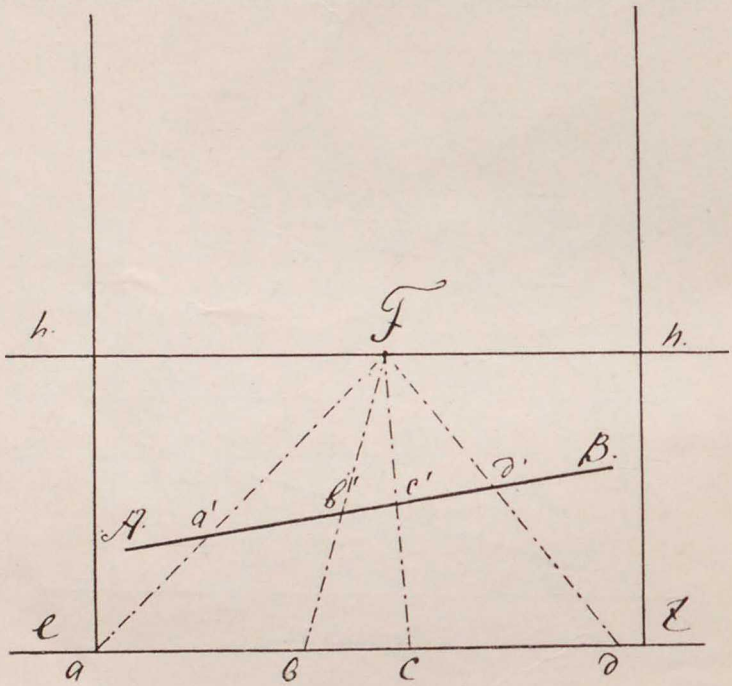
Задача (черт. 12-й).

Къ данной прямой AB, направленной въ случайную точку, провести перпендикулярную линію черезъ точку C, взятую на прямой.

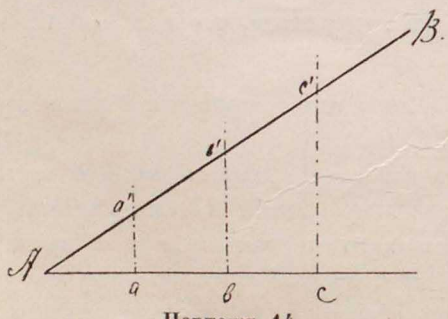
Рѣшеніе. Точку C соединяемъ съ F, это разстояніе дѣлимъ на двѣ части; изъ полученной точки C/2 проводимъ линію, параллельную линіи AB, до встрѣчи съ hh′ въ точкѣ f/2. Продолжаемъ вверхъ линію главнаго перпендикуляра и на ней отъ точки F откладываемъ половинное разстояніе зрителя до картины. Полученную точку F/2 соединяемъ съ f/2 и получаемъ такимъ образомъ дѣйствительный уголъ

наклона линіи C/2 f/2 по отношенію къ картинѣ. При точкѣ F/2 строимъ уголъ 90°, линію угла продолжаемъ до встрѣчи съ hh′ въ точкѣ f′/2, полученную точку f′/2 соединяемъ съ C/2. Остается черезъ точку C провести линію, параллельную f/2 C/2, и задача рѣшена. При точкѣ C мы имѣемъ 4 прямыхъ угла, т.-е. линія CD перпендикулярна AB.

Откладываніе равныхъ отрѣзковъ на перспективной прямой, идущей подъ случайнымъ угломъ къ картинѣ. Дана въ перспективѣ прямая AB (черт. 13); на ней нужно отложить отъ точки c′ отрѣзокъ, равный данному a′b′. Для рѣшенія этой задачи проводимъ изъ точки F прямыя черезъ a′, b′, c′ до встрѣчи съ основаніемъ картины въ точкахъ a, b, c. Беремъ въ циркуль величину ab и откладываемъ ее отъ c до



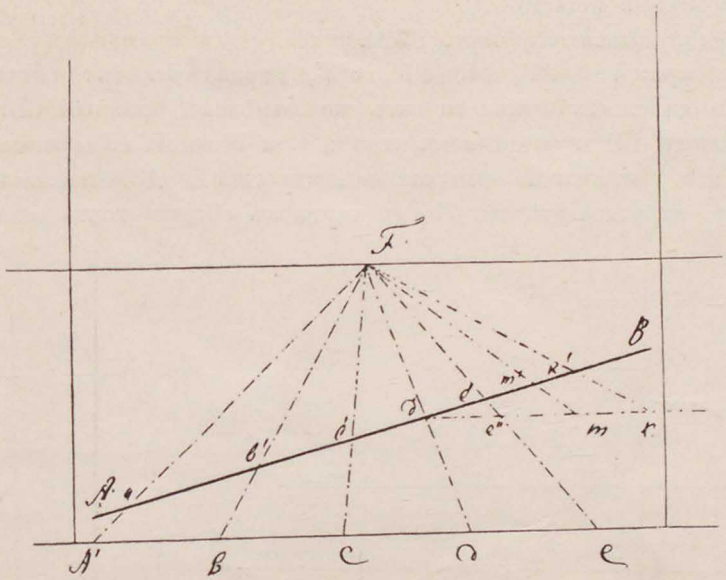
Чертежъ 13.



Чертежъ 14.

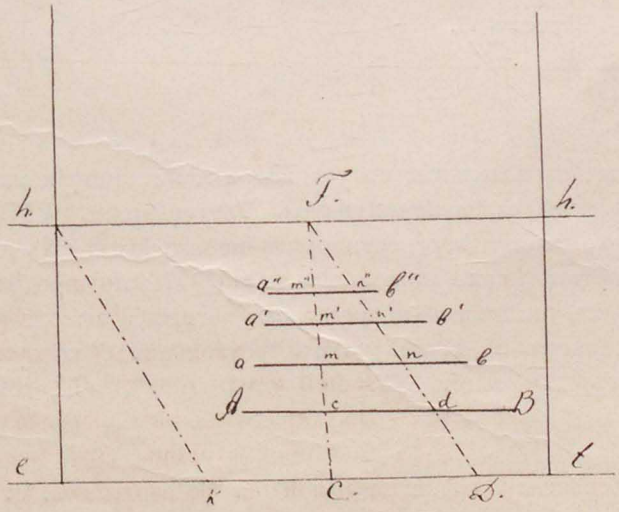
точки d; эту послѣднюю соединяемъ съ F прямой, которая пересѣкаетъ AB въ точкѣ d′. Отрѣзки c′d′ и a′b′ перспективно равны между собою. Этотъ способъ основанъ на томъ, что если одну сторону угла раздѣлить на нѣсколько частей и изъ точекъ дѣленія провести перпендикуляры или линіи, параллельныя между собою, до второй стороны угла, то эта послѣдняя также раздѣлится на столько же равныхъ частей (черт. 14-й).

Будутъ ли дѣлимыя линіи перпендикулярны къ картинѣ или параллельны, все равно способъ дѣленія остается тотъ же. Когда нужно на удаляющейся прямой AB (черт. 15-й) отложить нѣсколько отрѣзковъ, равныхъ ab′, поступаютъ такъ: точки a и b′, соединяютъ съ F и продолжаютъ до основанія картины, т. е. до точекъ



Чертежъ 15.

A′ и b; полученный отрѣзокъ A′b укладываютъ по линіи основанія картины et Полученныя точки c, d, e, соединяютъ съ F прямыми, отсѣкающими на прямой AB отрѣзки ab′, b′c′, c′d′, d′e′, перспективно равные между собою. Такъ какъ далѣе по линіи основанія картины откладывать нельзя, то прибѣгаютъ къ слѣдующему вспомогатель-

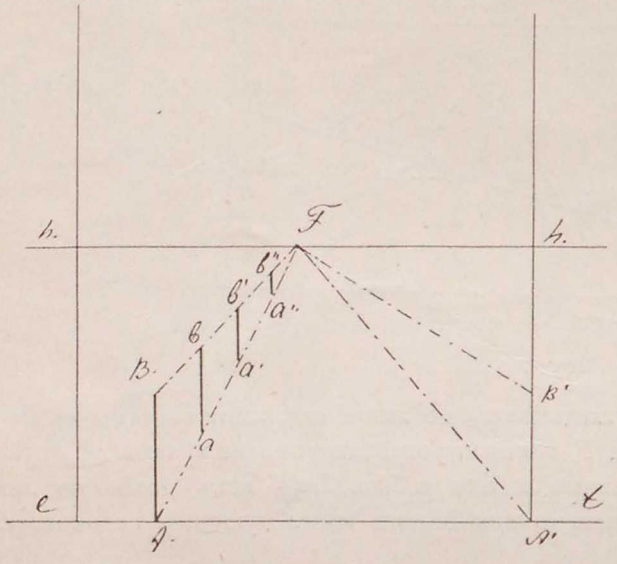


Чертежъ 16.

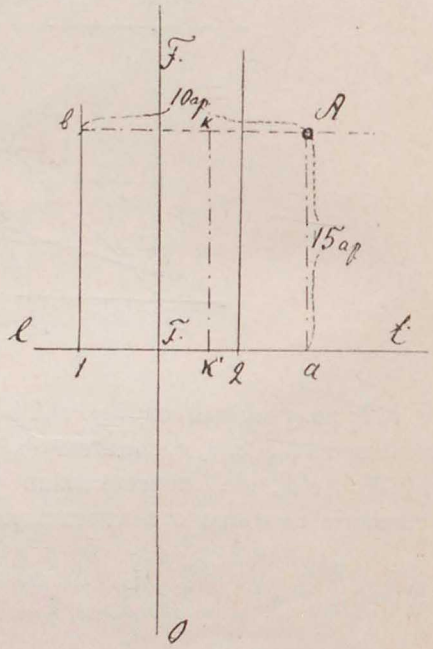
ному способу: изъ точки d′ проводятъ горизонтальную линію и на ней откладываютъ рядъ отрѣзковъ e″m, mk, равныхъ d′e″; полученныя точки дѣленія соединяемъ съ F прямыми, которыя отсѣкаютъ на прямой отрѣзки e′m′ и m′k′, равные отрѣзку aЬ′. Дѣленіе такимъ же путемъ продолжаемъ до конца. Этотъ пріемъ основанъ на той же геометрической истинѣ.

Перспективный масштабъ (черт. 16-й).

Данъ рядъ прямыхъ AB, aЬ, a′Ь′, a″Ь″, параллельныхъ основанію картины; на нихъ нужно отложить одинъ и тотъ же отрѣзокъ, равный CD. На линіи et откладываемъ длину CD и соединяемъ точки C и D съ F. Получимъ рядъ отрѣзковъ cd, mn, m′n′, m″n″; всѣ они равны между собой. Дѣйствительно, линіи FC и FD перспективно параллельны, такъ какъ идутъ въ общую точку схода; линіи AB, aЬ, a′Ь′ и a″Ь″ тоже параллельны, по условію, а изъ геометріи извѣстно, что отрѣзки параллельныхъ между параллельными равны. Треугольникъ CFD, заключающій въ себѣ эти отрѣзки, называется перспективнымъ масштабомъ. (Масштабы удобнѣе всего строить въ углу картины, какъ показано у насъ). Можно продѣлать ту же задачу—откладываніе равныхъ величинъ—посредствомъ масштаба высотъ (черт. 17-й). Данный отрѣзокъ AB соединяемъ съ F; получаемъ треугольникъ, который будетъ служить масштабомъ высотъ для линіи AB. Всѣ отрѣзки aЬ, a′Ь′, a″Ь″ будутъ перспективно равны AB.



Чертежъ 17.

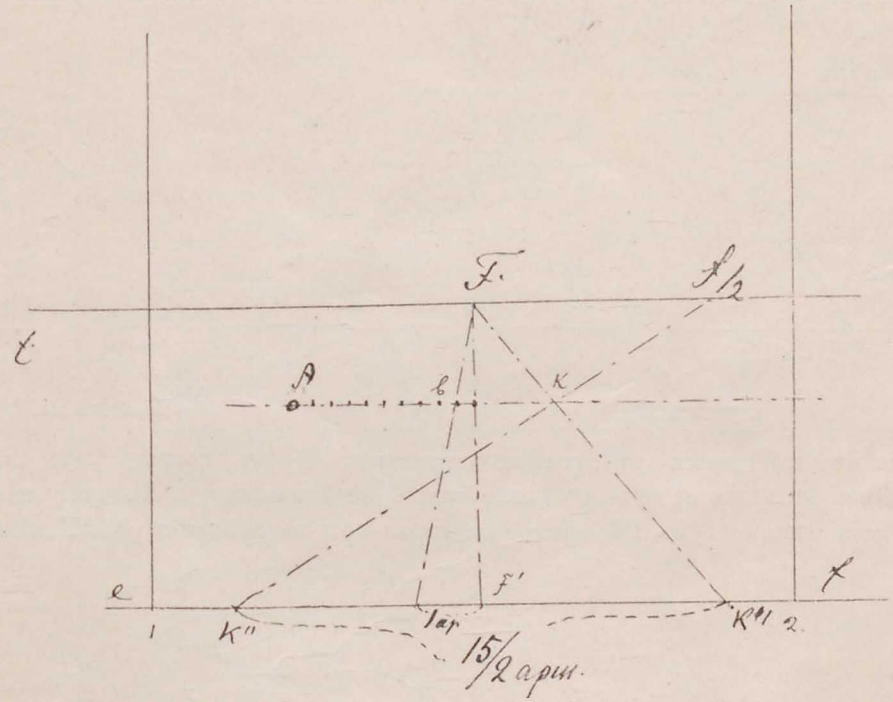


Чертежъ 18.

Задача.

Отыскать перспективу точки, заданной ея разстояніями: отъ картинной плоскости—15 аршинъ, отъ плоскости главнаго перпендикуляра—10 аршинъ. На чертежѣ

18-мъ представленъ планъ заданія. Точки 1 и 2—рамки картины. Построимъ прежде всего перспективу прямой Ab, проходящей черезъ точку A, параллельно картинѣ. Для построенія перспективы этой прямой нужно отыскать перспективу любой точки этой прямой и черезъ нее провести линію, параллельную основанію картины. На планѣ эта точка взята произвольно; пусть это будетъ k, k′—ея проекція. Перенесемъ построеніе на картину (черт. 19-й). На линіи et беремъ точку k′ и соединяемъ ее съ F. Величину $^{15}/_{2}$ арш. откладываемъ отъ точки k′ влѣво; полученную точку k″



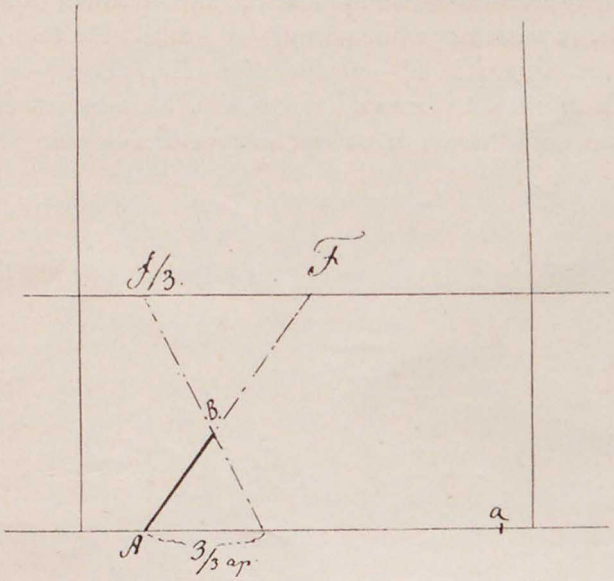
Чертежъ 19.

соединяемъ прямой съ сокращеннымъ разстояніемъ f/2. Проведенная прямая f/2 k″ при пересѣченіи Fk′ даетъ перспективу точки k; черезъ полученную точку k мы проводимъ произвольной длины линію kb, параллельную et. Это и будетъ перспектива линіи Ab. На ней гдѣ-то должна лежать точка A. Гдѣ же именно? Чтобы опредѣлить ея мѣстонахожденіе, поступаемъ слѣдующимъ образомъ. На линіи et отъ точки F′ откладываемъ величину въ 1 арш. и строимъ масштабъ широтъ. Полученную на линіи kb перспективную величину 1 арш. откладываемъ вправо отъ главнаго перпендикуляра 10 разъ. Здѣсь мы и получаемъ искомую точку A.

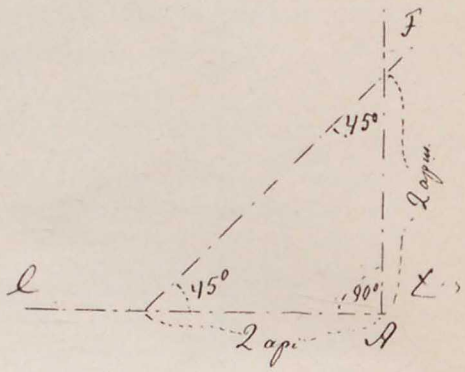
Задача (черт. 20-й).

На линіи AF, идущей въ главную точку схода, отложить отъ A три арш. Дана картина и линія AF, направленная въ главную точку схода. Если бы точка разстоянія была въ предѣлахъ картины, то задачу рѣшили бы такъ: отъ A отложимъ вправо

3 аршина; полученную точку соединимъ съ точкой разстоянія f прямой, которая при пересѣченіи съ AB дала бы отрѣзокъ AB, равный 3-мъ аршинамъ. Когда же точка

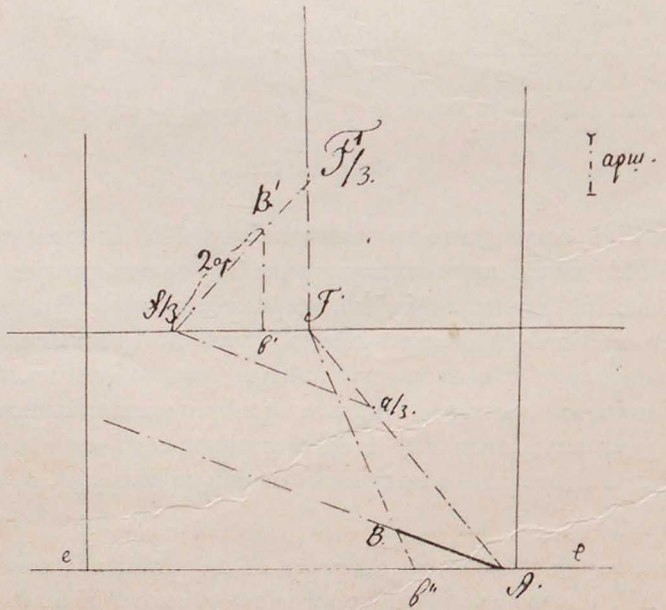


Чертежъ 20.



Чертежъ 21.

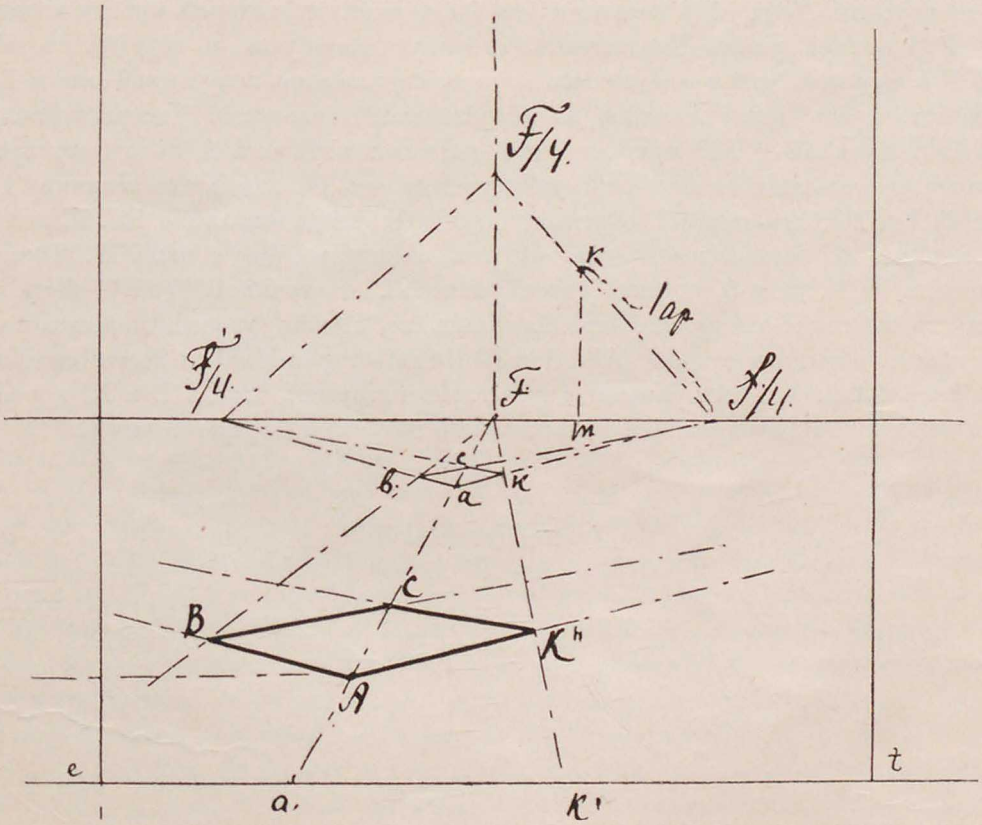
разстоянія не помѣщается въ предѣлахъ картины, берутъ сокращенное разстояніе (напр., f/3) и по линіи et отъ A откладываютъ не 3 аршина, а 1 арш.; полученное дѣленіе 3/3 соединяютъ съ f/3 прямой, которая при пересѣченіи съ AF даетъ отрѣ-



Чертежъ 22.

зокъ AB, равный тремъ арш. Этотъ пріемъ основанъ на слѣдующемъ: если на одной сторонѣ прямого угла отложить какой-либо отрѣзокъ и черезъ полученную точку провести линію подъ угломъ 45°, то она отсѣкаетъ на другой сторонѣ равный отрѣзокъ (см. черт. 21-й, гдѣ показанъ планъ заданія и сторона имѣетъ, вмѣсто 3-хъ арш., 2 арш.).

На прямой AB, направленной въ случайную точку (черт. 22-й), отложить отрѣзокъ, равный 2-мъ аршинамъ (точка схода прямой—внѣ картины).



Чертежъ 23.

Нужно опредѣлить прежде всего уголъ наклона прямой къ линіи hh'. Точку A соединяемъ съ F прямой, которую дѣлимъ на три части; изъ точки a/3 проводимъ линію, параллельную AB, до встрѣчи съ hh' въ точкѣ f/3. На главномъ перпендикулярѣ откладываемъ FF', равное $^1/_3$ разстоянія зрителя до картины. Точку F'/3 соединяемъ съ f/3 прямой, на которой отъ точки f/3 откладываемъ величину 2 арш. Изъ полученной точки B' опускаемъ перпендикуляръ на линію hh'; беремъ циркулемъ вспомогательный отрѣзокъ f/3 b' и откладываемъ его по линіи et влѣво отъ точки A. Точку b'' соединяемъ съ точкой F прямой, которая при пересѣченіи съ AB дастъ отрѣзокъ, равный двумъ аршинамъ.

Задача.

Построить квадратъ, находящійся въ случайномъ положеніи къ картинѣ. Дана сторона квадрата, равная 1-му арш., и направленіе одной стороны—АК″. Чертежъ 23 представляетъ картину, гдѣ дано направленіе стороны АК″; нужно къ ней въ точкѣ А провести перпендикуляръ. Беремъ произвольно горизонтъ. Поступаемъ такъ: точку А соединяемъ съ F прямой, которую дѣлимъ на 4 части; изъ точки a проводимъ линію, параллельную АК″, до встрѣчи съ hh′ въ точкѣ f/4. На линіи главнаго перпендикуляра откладываемъ FF/4, равное одной четверти разстоянія зрителя до картины. Точку F/4 соединимъ съ f/4 прямой, къ которой пристраиваемъ въ точкѣ F′/4 прямой уголъ. Продолжимъ сторону этого угла до встрѣчи съ hh′ въ точкѣ F/4, эту послѣднюю соединяемъ съ a и, параллельно полученной линіи F′/4 a, проводимъ черезъ точку А линію АВ произвольной величины. Теперь на полученныхъ сторонахъ АВ и АК″ прямого угла надо отложить отъ А по одному аршину. Для этого мы пользуемся способомъ, ранѣе указаннымъ. Откладываемъ величину 1 арш. на линіи F/4 f/4; изъ точки k опускаемъ перпендикуляръ на линію hh′. Полученный отрѣзокъ m. f/4 откладываемъ на et отъ a′ вправо, до точки К′. Точку К′ соединяемъ съ F прямой, которая пересѣкаетъ АК″ въ точкѣ К″ (АК″ = 1-му арш.). Затѣмъ то же самое построеніе продѣлываемъ въ лѣвой сторонѣ чертежа и находимъ такимъ образомъ сторону АВ. Остальныя двѣ стороны найти легко: соединяемъ точку b съ f/4, k съ F′/4 прямыми, параллельно которымъ черезъ В и К″ проводимъ другія двѣ стороны квадрата; пересѣкаясь, онѣ дадутъ четвертую точку С.

(Продолженіе слѣдуетъ).

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

ОЧЕРКЪ ШЕСТОЙ.

(Окончаніе).

Характеризуя первую половину XV вѣка, Мутеръ пишетъ: Выступили богатыри-насильники... Господствующимъ типомъ былъ закованный въ броню кондотьеръ, идущій съ гигантскимъ мечомъ въ рукѣ впереди своихъ наемныхъ полчищъ. Завоевателей обычно смѣняютъ наслѣдники, сильныхъ — слабые, дикихъ — утонченные, пріобрѣтателей — люди, наслаждающіеся ихъ пріобрѣтеніями. Типическими фигурами новой эпохи являются Лоренцо и Джуліано Медичи: одинъ — эстетъ, презирающій непросвѣщенную чернь...; другой — законодатель моды и обворожительный франтъ...» (Мутеръ, Исторія живописи, т. I, стр. 109).

Настроеніе эпохи отразилось, конечно, и на искусствѣ. Мужскія и женскія фигуры на портретахъ, на картинахъ религіозной живописи — утончаются, становятся хрупкими, нѣжными, почти болѣзненными; идеаломъ художественныхъ типовъ являются не мужественная сила, но элегантность, изящество и прелесть еще не окрѣпшей юности. Соотвѣтственно этому мѣняется и художественный стиль: къ концу кватроченто композиція стремится къ округлымъ формамъ и избѣгаетъ прямыхъ и ломанныхъ линій; рисунокъ становится менѣе рѣзкимъ и опредѣленнымъ, колоритъ — болѣе мягкимъ и нѣжнымъ. Къ самому концу вѣка эта нѣжность переходитъ въ разслабленность, а элегантность — въ болѣзненную жеманность, очень далекія отъ тѣхъ античныхъ идеаловъ, къ которымъ стремилось искусство кватроченто.

Здѣсь сказались утомленіе и разочарованіе мощной творческой эпохи, послѣдніе великіе представители которой, въ лицѣ того же самаго Лоренцо, художника Ботичелли и др., подпали, вмѣстѣ со всѣми современниками своими, вліянію фанатической проповѣди монаха Саванароллы, подвергшаго проклятію искусство, свѣтскую науку, духъ античности, роскошную, веселую жизнь. Успѣхъ очень быстрый проповѣди Саванароллы показалъ, что античныя формы, античныя традиціи въ искусствѣ и въ мышленіи, которыя воспринимались, повидимому, людьми XV в. съ такимъ жаднымъ восторгомъ, оказали на нихъ еще лишь очень поверхностное воздѣйствіе. Правда, кризисъ длился очень недолго, и слѣдующее поколѣніе художниковъ уже вновь восприняло прерванныя традиціи и болѣе сознательно, болѣе систематически стало дальше развивать художественное наслѣдіе прошлаго.

Изъ крупныхъ художниковъ конца кватроченто мы назовемъ *Верокіо*, *Ботичелли*, *Филиппино Липпи*, *Пинтуриккіо*, *Перуджино*.

Андреа Верокіо — ювелиръ, скульпторъ (его шедевръ — конная статуя кондотьера

Коллеони) и живописецъ—типичный художникъ конца кватроченто: «Марія, у болѣе раннихъ художниковъ отличающаяся свѣжей простонародной прелестью, стала у Вероккіо свѣтской дамой. Съ изысканнымъ вкусомъ накинута вуаль, украшающая искусную прическу... Когда она молится, она складываетъ стройные, блѣдные пальцы совсѣмъ особымъ образомъ. Съ тонкой свѣтской улыбкой смотритъ она внизъ на Младенца, который никогда не шалитъ... мальчикъ и въ то же время принцъ... Хранящаяся во Флоренціи картина, изображающая Товію, содержитъ... быть можетъ всю квинтэссенцію его творчества. Эти гибкіе, дѣвичьи нѣжные отроки съ шелковистыми, вьющимися волосами, идущіе среди пейзажа, точно танцуя менуэтъ,... съ манерной граціей размахивая аристократическими руками,—они ясно показываютъ, что идеалъ красоты этого новаго поколѣнія былъ прямо противоположенъ тому, которому поклонялось предыдущее поколѣніе» (тамъ же, стр. 113—114). Чрезвычайно характеренъ для стиля Вероккіо воспроизводимый нами рисунокъ карандашомъ, хранящійся нынѣ во Флоренціи (рис. 60).

Рис. 60. Рисунокъ головы Мадонны. А. Вероккіо.

Ботичелли былъ ученикъ Полайуоло и Вероккіо, и вліяніе этихъ учителей, въ особенности второго, ощущается ясно на первыхъ произведеніяхъ Ботичелли, но очень скоро онъ выходитъ на самостоятельный путь и вырабатываетъ свой собственный стиль. Подобно большинству кватрочентистовъ, Ботичелли въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій былъ почти совершенно забытъ. Вновь «найденъ» онъ былъ только въ XIX в. подъ вліяніемъ англійской группы художниковъ, такъ называемыхъ прерафаэлитовъ, объявившихъ его однимъ изъ величайшихъ художниковъ; съ тѣхъ поръ Ботичелли сталъ предметомъ усерднаго изученія и толкованія. Въ Ботичелли привлекаетъ и волнуетъ насъ теперь его раздвоенность, скорбь его, странно сочетающаяся съ нѣжной улыбкой. Великолѣпный рисовальщикъ, Ботичелли сравнительно слабѣе какъ колористъ, и ему не удается свести къ гармоничному цвѣтовому аккорду пестрыя краски своихъ картинъ; искусствомъ композиціи онъ владѣетъ въ совершенствѣ; въ особенности хороши въ этомъ отношеніи его круглыя картины (такъ называемыя «Tondo»), гдѣ онъ изображаетъ Мадонну съ Младенцемъ, окруженную ангелами. Но, пишетъ ли онъ религіозныя картины или миѳологическія—«Рожденіе Венеры», «Весна», Ботичелли всегда меланхоличенъ. Скорбно глядятъ его Мадонны, съ печалью въ глазахъ стоятъ

кругомъ ангелы, и даже улыбка Божественнаго Младенца полна предчувствія будущихъ страданій. Сладостно прекрасны его Венера, дѣвственныя танцующія фигуры его «Весны», и все же красота этихъ линій, прелесть этихъ яркихъ цвѣтовъ не радуетъ зрителя, ясно ощущающаго противорѣчіе между праздничностью этихъ формъ и скорбнымъ выраженіемъ лицъ. Очень мѣтко выразился одинъ критикъ, что картины эти словно созданы человѣкомъ, котораго, когда онъ молился Венерѣ, преслѣдовала мысль о болѣе чистомъ идеалѣ, о Дѣвѣ Маріи.

Сынъ Филиппо Липпи, ученикъ Ботичелли, Филиппино Липпи былъ чрезвычайно даровитымъ и разностороннимъ художникомъ, лишеннымъ, однако, своей собственной физіономіи. Въ началѣ своей дѣятельности онъ подражалъ Ботичелли: онъ также изященъ, изысканъ, такъ же скорбно улыбаются его Мадонны, ангелы и святые; но Филиппино Липпи—лучшій колористъ, чѣмъ его учитель. Лучшая быть можетъ картина его въ этомъ первомъ періодѣ—«Видѣніе св. Бернара». Позднѣе флорентійцы поручили ему закончить роспись капеллы Бранкаччи, незаконченную Мозаччьо. Липпи тогда подчиняется вліянію великаго предшественника; стиль его становится мощнымъ, героическимъ, чтобы, наконецъ, впасть въ какой-то суетливый драматизмъ.

Характернымъ примѣромъ стремленія нѣкоторыхъ послѣднихъ кватрочентистовъ отказаться отъ наслѣдія своихъ учителей, чтобы вновь обрѣсти чистоту и глубокую религіозность художниковъ треченто, является Пинтуриккіо, который кажется средневѣковымъ художникомъ, забредшимъ случайно среди кватрочентистовъ, какъ выразился одинъ критикъ. Есть нѣчто общее у Пинтуриккіо съ Беноццо Гоццоли: та же плодовитость, тотъ же ковровый стиль, та же цвѣтистость, та же анекдотичность и полная беззаботность по отношенію къ исторической правдѣ (рис. 61). Но что представляется вполнѣ естественнымъ у Беноццо Гоццоли, кажется анахронизмомъ у Пинтуриккіо послѣ всѣхъ завоеваній кватроченто. Но архаикомъ Пинтуриккіо показываетъ себя почти исключительно въ многочисленныхъ фрескахъ; станковыя же картины его обнаруживаютъ большую технику и обширныя знанія мастера, стоявшаго вполнѣ на уровнѣ своей эпохи. Пинтуриккіо въ общемъ принадлежитъ къ той категоріи легко воспринимаемыхъ художниковъ, кото-

Рис. 61. Явленіе Дѣвы двумъ святымъ. Пинтуриккіо.

Рис. 62. Аполлонъ и Марсій. Пинтуриккіо.

рые, развлекая зрителя и доставляя ему наслажденіе прелестью красокъ, изяществомъ линіи, изобрѣтательностью и разнообразіемъ формъ, вовсе не волнуютъ, не потрясаютъ его и не въ силахъ доставить ему великихъ духовныхъ радостей (рис. 62).

Для многихъ поколѣній умбрійскій художникъ, учитель Рафаэля, Перуджино оставался типичнымъ, идеальнымъ религіознымъ живописцемъ. Вліяніе его было въ свое время громадно, и до сихъ поръ еще на Западѣ рыночная, такъ называемая религіозная, живопись пользуется выработанными Перуджино типами и композиціонными формулами. Что характеризуетъ персонажей Перуджино, это — ихъ мечтательное, тихое и нѣжно-сладостное выраженіе. Въ лучшихъ произведеніяхъ его эта мечтательность переходитъ въ экстатичность, и тогда Перуджино дѣйствительно трогаетъ и возвышаетъ зрителя (рис. 63). Но слишкомъ часто Перуджино, въ особенности подъ

Рис. 63. Мадонна. Перуджино.

конецъ своей жизни, впадалъ въ слащавую манерность и трафаретную сентиментальность, которыя большинствомъ принимались за истинную религіозность, но которыя теперь способны лишь раздражать, ибо ясна вполнѣ неискренность и ремесленность этихъ картинъ послѣдняго періода мастера. Съ чисто живописной точки зрѣнія главныя быть можетъ достоинства картинъ Перуджино заключаются въ ихъ пейзажныхъ фонахъ, осіянныхъ нѣжнымъ, словно не-матеріальнымъ свѣтомъ. Пейзажи эти Перуджино умѣетъ подчинять настроенію изображенной на переднемъ планѣ сцены и связывать такимъ образомъ воедино человѣка и природу. Что же касается передачи имъ свѣта, который какъ бы окутываетъ всѣ его фигуры, то въ этомъ отношеніи Перуджино стоитъ совершенно одиноко въ свое время, и нужно дойти до позднѣйшихъ венеціанскихъ художниковъ, чтобы найти что-нибудь равноцѣнное въ этой области.

ОЧЕРКЪ СЕДЬМОЙ.

ЗОЛОТОЙ ВѢКЪ.

(Классическое искусство).

Леонардо да Винчи—имя того великаго художника, который открываетъ собою новую эру итальянскаго искусства, золотой его вѣкъ, очень краткій (съ начала до средины XVI в.), но давшій міру величайшихъ художественныхъ геніевъ, создавшихъ новое классическое искусство, равноцѣнное античному, и выработавшихъ эстетическіе каноны, дѣйствіе которыхъ мы ощущаемъ и понынѣ. Ученикъ Вероккіо, Леонардо—ровесникъ послѣднихъ кватрочентистовъ, Перуджино, напр.; и все же нельзя его разсматривать вмѣстѣ съ ними,—до того отличенъ онъ отъ нихъ. Напротивъ, онъ вполнѣ на своемъ мѣстѣ среди художниковъ слѣдующаго поколѣнія, живописцевъ чинквеченто (XVI в.). Личность Леонардо да Винчи, изобрѣтателя, инженера, строителя, ученаго, философа, скульптора и живописца, не умѣщается въ рамкахъ исторіи искусствъ и принадлежитъ исторіи культуры. Мы здѣсь можемъ разсмотрѣть очень кратко лишь живописца.

Можно найти тѣхъ художниковъ, которые вліяли на Леонардо, Вероккіо, Ботичелли, и все же этими вліяніями его творчество, творчество генія, объяснить невозможно: оно представляется намъ какимъ-то чудомъ. Леонардо оставилъ намъ очень мало произведеній. Съ одной стороны, словно какой-то злой рокъ тяготѣлъ надъ ними: отъ стрѣлъ французскихъ солдатъ погибла въ Миланѣ конная статуя герцога Франческо Сфорца; отъ людского невѣжества и грубости пострадала его «Тайная Вечеря»‘ которая служила цѣлью для стрѣльбы солдатъ, и нижнюю часть которой изуродовали, пробивъ въ стѣнѣ дверь, монахи, хозяева монастыря, гдѣ была написана эта фреска. Но въ гибели своихъ произведеній виноватъ, съ другой стороны, и самъ художникъ: неутомимый искатель, любопытствующій химикъ, онъ, отвергая выработанные уже рецепты лаковъ и красокъ, стремился самъ найти новыя формулы и не боялся продѣлывать подобные опыты надъ своими собственными геніальными произведеніями.

Въ результатѣ «Тайная Вечеря» теперь — лишь блѣдное, смутное видѣніе, съ каждымъ годомъ тускнѣющее. Портретъ Монны Лизы потемнѣлъ до того, что нѣкоторыя детали уже плохо различимы; еще болѣе потемнѣлъ Іоаннъ Креститель. И все же, несмотря на скудость въ количественномъ отношеніи оставленнаго имъ художественнаго наслѣдства, мы должны признать громадное историческое и эстетическое значеніе сдѣланнаго имъ.

Одно изъ первыхъ произведеній Леонардо — «Дѣва среди скалъ» (рис. 64). Въ

Рис. 64. Дѣва среди скалъ. Леонардо да Винчи.

скалистой декораціи этой картины можно найти слѣды Вероккіо, но освѣщеніе, выраженіе лицъ, композиція уже совершенно самостоятельны. Здѣсь впервые Леонардо при-

мѣняетъ, хотя еще робко, пріемъ свѣто-тѣни; свѣтъ проникаетъ въ гротъ черезъ расщелины скалъ и, сравнительно ярко освѣщая нѣкоторыя части фигуръ, оставляетъ другія въ тѣни. Здѣсь уже проявляется стремленіе Леонардо къ гармоніи тоновъ: яркость красокъ заглушена и сведена къ гармоничному единству. Поразительны лица: это—не печальная грація ботичелліевскихъ фигуръ, не сентиментальная элегантность перуджиніевскихъ образовъ, но совершенно особая, прельщающая красота, нѣжная, утонченно-чувственная и радующая совершенствомъ формъ. Композиціонное мастерство художника сказывается и въ этой уже картинѣ, персонажи которой могутъ быть вписаны въ равнобедренный треугольникъ; вершина его—голова Дѣвы.

«Тайная Вечеря» (въ трапезной монастыря св. Маріи, въ Миланѣ), на ряду съ Сикстинской Мадонной Рафаэля, быть можетъ самое знаменитое и популярное произведеніе Возрожденія. Сюжетъ этотъ часто привлекалъ вниманіе итальянскихъ художниковъ,—отмѣтимъ, между прочимъ, фреску Гирландайо. Но какое громадное разстояніе между этимъ произведеніемъ и фреской Леонардо, о которой мы, къ сожалѣнію, можемъ судить теперь лишь по старинным копіямъ и гравюрамъ. Геніальный художникъ выбралъ тотъ моментъ, когда Христосъ только что произнесъ слова: «Одинъ изъ васъ предастъ Меня». Слова эти вызываютъ среди апостоловъ самыя разнообразныя чувства—страданія, возмущенія, гнѣва, стыда, которыя Леонардо изобразилъ съ громадной силой выраженіемъ лицъ, жестомъ рукъ, движеніемъ тѣла, нигдѣ не переходя за грань прекраснаго. Въ то же время, группируя свои фигуры по три, подчиняя ихъ всѣ центральной фигурѣ Христа, Леонардо достигаетъ полнаго единства композиціи, формальнаго, психологическаго и религіознаго. Чувство гармоніи, присущее генію Леонардо, нашло здѣсь свое полное выраженіе.

Рис. 65. Св. Анна и дѣва Марія. Леонардо да Винчи.

Незаконченная «Св. Анна и дѣва Марія» (нынѣ въ Луврѣ, въ Парижѣ) представляетъ дальнѣйшее развитіе элементовъ и стиля «Дѣвы среди скалъ» (рис. 65). Контуры смягчаются еще болѣе, всѣ углы стираются, всѣ линіи круглы, фигуры какъ бы озарены мягкимъ, словно не-матеріальнымъ свѣтомъ, и на лицахъ ихъ играетъ та странная, «леонардовская» улыбка, которая вызвала столько догадокъ и литературныхъ комментарій.

Предѣломъ достиженій Леонардо явился знаменитый портретъ флорентинки Монны Лизы дель Джокондо (рис. 66). Здѣсь нѣтъ уже линій, но однѣ только формы, выступающія въ тускломъ мерцаніи золотистаго всюду разсѣяннаго

Рис. 66. Джіоконда. Леонардо да Винчи.

свѣта; отдѣльныхъ красокъ нѣтъ, но есть переливающаяся цвѣтовая гармонія, въ которой доминируетъ на переднемъ планѣ рыжеватый тонъ, а на заднемъ—голубовато - серебристый. Свободно и мягко сложенныя руки дивной красоты не менѣе выразительны и не менѣе загадочны, чѣмъ лицо, надъ разгадкой нѣжной и въ то же время жестокой тайны котораго билось столько умовъ. Конечно, живая Монна Лиза, жена богатаго флорентійца, не могла быть такой; изображенный на портретѣ образъ—созданіе художника, и, безъ сомнѣнія, тайна Джоконды — тайна самого Леонардо.

Вліяніе Леонардо да Винчи на итальянское искусство было чрезвычайно велико. Его аристократическій, гармоничный стиль, его композиціонное мастерство, стремленіе его къ свѣто-тѣни и къ заглушеннымъ, сведеннымъ въ одинъ аккордъ тонамъ опредѣлили отчасти дальнѣйшее развитіе классическаго искусства, и мы можемъ прослѣдить прямую зависимость отъ Леонардо да Винчи цѣлаго ряда крупныхъ художниковъ.

Изъ учениковъ Леонардо отмѣтимъ *Содома*, *Амброджіо ди Прэдисъ*, *Чезарэ да Сэсто*, *Джованни Бэльтраффіо* и *Андреа Соларіо*. Ихъ художественная личность не ярка; подчинившись всецѣло мощному вліянію своего учителя, они переняли у него тѣ характерныя особенности, которыя легче всего могли быть повторены: изящество, нѣжность, тусклый, мерцающій колоритъ; но духъ Леонардо остался для нихъ закрытъ. Нѣкоторые пытаются даже повторить плѣнительную «леонардовскую» улыбку, но она у нихъ лишается всякой таинственности и становится слишкомъ откровенной.

Отдѣльно нужно отмѣтить болѣе самостоятельнаго ученика Леонардо—*Бернардо Луини*, творца многочисленныхъ фресокъ, до сихъ поръ еще украшающихъ церкви Ломбардіи; нѣжностью и сентиментальной прелестью своихъ фигуръ онъ нѣсколько напоминаетъ Перуджино, но композиціонное мастерство, мягкія краски, острая улыбка нѣкоторыхъ лицъ изобличаютъ въ немъ художника школы Леонардо.

Болѣе отдаленна и менѣе замѣтна связь съ Леонардо великаго пармскаго художника *Корреджо*, самаго чувственно-красиваго, быть можетъ, изъ итальянскихъ живописцевъ. Безъ сомнѣнія, однако, что сладострастная прелесть образовъ Корреджо, его виртуозная свѣто-тѣнь, мягкая моделировка имъ формъ одними свѣтовыми пятнами, все это—дальнѣйшее развитіе данныхъ Леонардо принциповъ. Но въ то время, какъ Леонардо, глубокій мыслитель и художникъ, обладавшій въ высшей степени чувствомъ мѣры, всегда подчинялъ форму содержанію, Корреджо, отдаваясь упоенію физической, чувственной красотой, создаетъ произведенія, чарующія глазъ, но по содержанію своему совершенно ничтожныя. Въ особенности это замѣтно на религіозныхъ картинахъ его, шокирующихъ прямо зрителя своимъ легкомысліемъ и отсутствіемъ малѣйшаго искренняго религіознаго чувства, но восхищающихъ, однако, его моделировкой лицъ и тѣлъ, свѣтовою игрою, утонченной граціей созданныхъ художникомъ образовъ. Шедевромъ Корреджо является его серія миѳологическихъ картинъ: Іо, Антіопа, Леда, Даная и др. На послѣдующія поколѣнія художниковъ Корреджо оказалъ громадное вліяніе, которое можно прослѣдить до самаго конца XVIII в.

* * *

«Появленіе *Микель-Анджело* въ итальянскомъ искусствѣ можно сравнить съ могучимъ, плодотворнымъ и въ то же время опустошительнымъ горнымъ потокомъ. Непреодолимо покоряя и увлекая за собою всѣхъ, онъ научилъ немногихъ, для большинства же вліяніе его было пагубно. Микель-Анджело почти съ первыхъ шаговъ—законченная личность, страшная своей односторонностью. Онъ воспринимаетъ міръ какъ ваятель, и только какъ ваятель. Его интересуетъ лишь опредѣленно выраженная форма, и только тѣло человѣка кажется ему достойнымъ изображенія. Многообразія вселенной для него не существуетъ. Человѣчество, состоящее изъ тысячи разнообразныхъ индивидовъ, ему чуждо. Его міръ — особая, болѣе могучая порода людей. По сравненію съ жизнерадостнымъ Леонардо, онъ стоитъ одинокимъ, презирающимъ міръ, ибо міръ, каковъ онъ есть, ничего ему не даетъ». Такъ характеризуетъ Микель-Анджело Буонаротти историкъ искусства Вельфлинъ. При оцѣнкѣ Микель-Анджело замѣчаетъ другой критикъ, не слѣдуетъ терять изъ виду, что онъ былъ и всегда оставался скульпторомъ, и что мыслилъ онъ какъ скульпторъ, даже когда писалъ картины и фрески. Цвѣтовая его гамма очень блѣдна и однообразна: сѣрый, сѣровато-синій, желтоватый и блѣдно-рыжеватый — таковы всѣ его тона. Рисунокъ его—точно ударъ рѣзца: рѣзкій, опредѣленный, онъ словно высѣкаетъ фигуры. Композиція Микель-Анджело необыкновенно компактна, сжата, массивна даже; нигдѣ въ немъ нѣтъ неопредѣленности, разслабленности, расплывчатости. Эта строгая сконцентрированность формы есть выраженіе громадной напряженности чувства: застывшія въ напряженіи фигуры Микель-Анджело производятъ такое впечатлѣніе, что они внезапно разорвутъ свои путы, встанутъ и потрясутъ небо и землю. Дисгармонія, разладъ, про-

Рис. 67. Святое семейство. Микель-Анджело.

тиворѣчіе были въ самомъ характерѣ художника, глубоко чувствующемъ, порывистомъ; отсюда трагическій тонъ всѣхъ его твореній, напоенныхъ всегда какой-то горечью. Искусство Микель-Анджело требуетъ поэтому большого усилія со стороны зрителя для воспріятія своего: аскетически-суровое, оно не плѣняетъ прелестью красокъ, мягкостью формъ, переливами свѣта; природа отсутствуетъ въ его произведеніяхъ, отсутствуютъ и животныя. Лишь человѣкъ одинъ властвуетъ въ его искусствѣ; но тѣло этого человѣка словно выковано изъ бронзы, и въ наготѣ его нѣтъ ничего чувственнаго, ничего ласкающаго и чарующаго. Этотъ художникъ человѣческаго тѣла есть въ то же время самый духовный изъ всѣхъ художниковъ.

Одно изъ раннихъ произведеній его—«Св. семейство» (рис. 67). Здѣсь уже мы находимъ всѣ характерныя особенности художника: компактность композиціи, слитность всѣхъ фигуръ, словно высѣченныхъ въ одной глыбѣ, рисунокъ рѣзко опредѣленъ; «Микель-Анджело изображаетъ здѣсь не Марію-Мать (которой вообще не знаетъ) и не царственную Марію, но героиню... Проблема состояла здѣсь, очевидно, въ томъ, чтобы на возможно меньшемъ пространствѣ развить возможно большее движеніе» (Вельфлинъ). Критикъ далѣе указываетъ, что Микель-Анджело своимъ произведеніемъ, быть можетъ, хотѣлъ конкурировать со «Св. Анной» Леонардо, которая въ то время производила глубокую сенсацію во Флоренціи.

Микель-Анджело и Леонардо столкнулись вторично при выполненіи заказа флорентійскаго правительства, пожелавшаго украсить дворецъ синьоріи фресками, долженствовавшими увѣковѣчить войну Флоренціи съ Пизой. Леонардо изобразилъ битву при Ангіари, Микель-Анджело — тотъ моментъ, когда при внезапномъ нападеніи пизанцевъ тревожный сигналъ призываетъ купающихся флорентійскихъ солдатъ. Тема эта давала возможность Микель-Анджело проявить все свое мастерство въ изображеніи нагого тѣла. Но, къ сожалѣнію, ни то, ни другое произведеніе не дошли до насъ.

Капризу властнаго папы Юлія II и интригамъ архитектора Брамантэ, покровителя Рафаэля, мы обязаны однимъ изъ величайшихъ памятниковъ мірового искусства—фресками Сикстинской капеллы въ Римѣ. Предполагалось, что Микель-Анджело, который былъ тогда извѣстенъ, главнымъ образомъ, какъ скульпторъ, не сумѣетъ довести до конца свою работу. Но, отказавшись отъ всякихъ помощниковъ, Микель-Анджело одинъ взялся за этотъ гигантскій трудъ—нужно было расписать сводъ въ 40 метровъ длины и въ 13 метр. ширины—и закончилъ его въ четыре года. Средняя

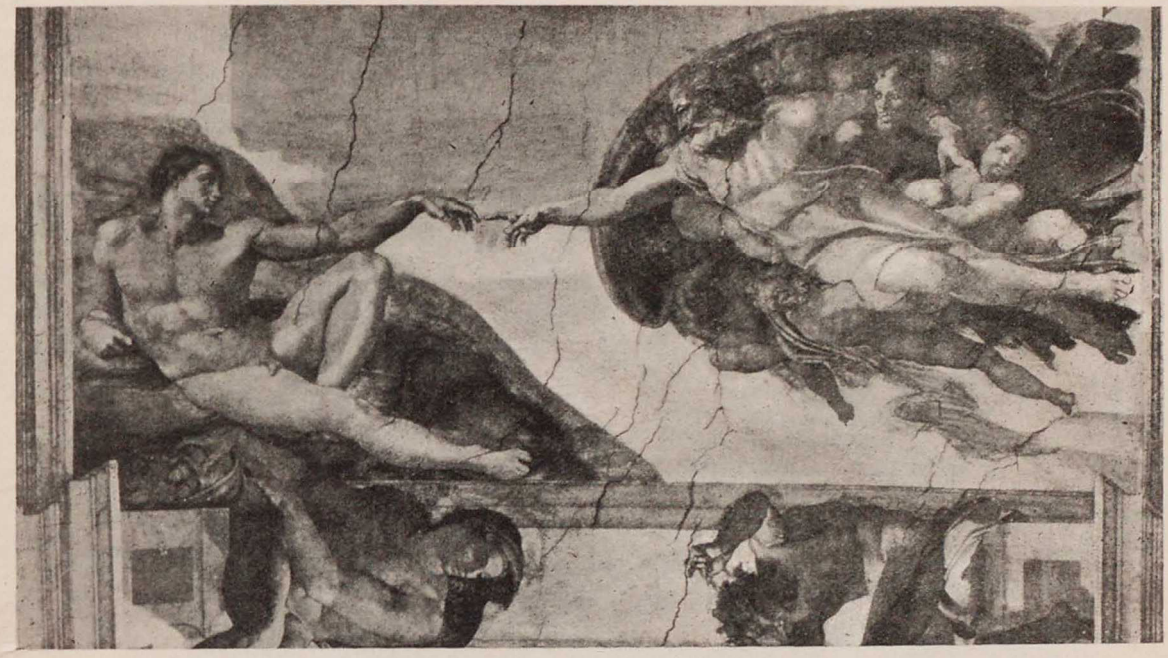


Рис. 68. Сотвореніе человѣка. Микель-Анджело.]

часть свода содержитъ ветхозавѣтную исторію, начиная отъ сотворенія міра и кончая жертвоприношеніемъ Ноя; съ обѣихъ сторонъ этой исторической части Микель-Анджело написалъ пророковъ и сивиллъ,—эти фигуры отдѣлены одна отъ другой написанными пилястрами, на вершинѣ которыхъ сидятъ попарно нагіе юноши; въ треугольные своды надъ окнами художникъ вписалъ небольшія сцены. Первое впечатлѣніе отъ этой росписи—растерянность, подавленность: масштабъ взятъ Микель-Анджело слишкомъ грандіозный; дѣло не въ размѣрахъ, конечно, но въ монументальномъ и героическомъ характерѣ самой этой живописи, въ этихъ сверхчеловѣческихъ образахъ, лишенныхъ всякаго очарованія, но суровый и могучій пафосъ которыхъ устрашаетъ и влечетъ. Одного дерева достаточно Микель-Анджело, чтобы изобразить райскіе сады; обозначеніе мѣста ограничивается ничтожными намеками, пейзажей—никакихъ... Всюду — одно только человѣческое тѣло въ самыхъ разнообразныхъ моментахъ движенія. Но движеніе это — не пустая гимнастика, какъ у послѣдователей Микель-Анджело; художникъ не занимается игрою формъ. Всѣ эти повороты, странные изгибы, эти сложныя движенія, подчиненныя всегда строгому ритму, служатъ лишь для выявленія замкнутаго въ этихъ образахъ духа. Мы воспроизводимъ здѣсь «Сотвореніе человѣка»—одну изъ лучшихъ фресокъ плафона (рис. 68). Если проанализировать фигуру Адама, то не трудно замѣтить, что поза его очень сложна: торсъ нарисованъ en face, ноги—въ профиль, при чемъ одна вытянута, другая согнута; правая рука также вытянута, на лѣвую — фигура опирается. Но благодаря такому сложному сочетанію мотивовъ движенія, фигура вся одаряется необычайной жизненностью и вызываетъ впечатлѣніе громадной напряженности: Адамъ безсиленъ, но онъ тянется не только рукою, но и всѣмъ тѣломъ своимъ къ Творцу, мощный полетъ котораго удачно под-

Рис. 69. Іеремія. Микель-Анджело.

черкнутъ развѣвающимся плащомъ, служащимъ одновременно для объединенія всей группы Бога Отца и несущихъ его ангеловъ.

Много лѣтъ спустя Микель-Анджело вновь вернулся къ Сикстинской капеллѣ: по настояніямъ папы Павла III онъ расписалъ алтарную стѣну капеллы громадной фреской Страшнаго Суда. Надъ этимъ произведеніемъ Микель-Анджело работалъ шесть лѣтъ; дымъ кадильницъ, а также поправки позднѣйшаго художника, который одѣлъ всѣ фигуры, написанныя Микель-Анджело, какъ всегда, обнаженными,—все это затруднило очень теперь сужденіе объ этомъ произведеніи старости Микель-Анджело. Художникъ здѣсь достигаетъ предѣльной силы выраженія, — никогда паѳосъ его не былъ столь изступленъ. «Страшный Судъ» уже выходитъ за предѣлы классическаго искусства, всегда нѣсколько сдержаннаго и обладающаго чувствомъ мѣры. Это произведеніе уже предвѣщаетъ слѣдующую эпоху искусства — Баррокко; оно именно оказало наибольшее вліяніе на современниковъ Микель-Анджело и на пошедшихъ за нимъ художниковъ. И нельзя сказать, чтобы это вліяніе было благотворнымъ. *Вазари* и др., не обладавшіе геніемъ учителя, стремясь всегда къ гигантскому, къ необычайному, къ чрезмѣрному, впали въ холодную напыщенность и въ манерность. «Для итальянскаго Ренессанса, пишетъ Мутэръ, онъ сдѣлался тѣмъ рокомъ, который онъ самъ же создалъ въ Сикстинской капеллѣ. Онъ отнялъ у искусства любовь къ

простотѣ, къ обычному, къ красочности. Кто видалъ этихъ демоновъ, тому все казалось ничтожнымъ. Другіе художники также хотѣли создавать гигантовъ, въ которыхъ живутъ и рвутся наружу силы вселенной...»

* * *

Въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій, до средины XIX в. *Рафаэль Санціо* считался величайшимъ художникомъ итальянскаго Возрожденія. Имя его было синонимомъ красоты и благородства; произведенія его считались откровеніемъ высшей, идеальной красоты, на произведеніяхъ этихъ воспитывались поколѣнія художниковъ, они служили масштабомъ хорошаго вкуса, и на нихъ зиждется все такъ называемое академическое искусство, съ его условностями. Затѣмъ наступила естественная реакція противъ такого исключительнаго поклоненія, разсматривавшаго всѣхъ предшествовавшихъ Рафаэлю художниковъ, лишь какъ предтечъ. Лучшее изученіе различныхъ художественныхъ итальянскихъ школъ, отвращеніе къ бездушной вылощенной красивости академиковъ, вкусъ къ красочности привели вновь къ неправильной оцѣнкѣ Рафаэля, на этотъ разъ уже рѣзко отрицательной. Лишь въ самое послѣднее время критика установила болѣе справедливое отношеніе къ создателю ватиканскихъ фресокъ и столькихъ прекрасныхъ Мадоннъ.

Рафаэль жилъ очень недолго: онъ умеръ 38-ми лѣтъ; но сдѣлалъ очень много, работая съ поразительной легкостью и свободой. Развитіе его шло чрезвычайно правильно, безъ скачковъ и потрясеній. Въ противоположность Микель-Анджело, который, одинокій, шелъ вполнѣ своимъ путемъ, ничего ни отъ кого не заимствуя, Рафаэль перенялъ очень много отъ своихъ предшественниковъ и современниковъ и испыталъ самыя противорѣчивыя вліянія, начиная отъ Перуджино (его учителя) и кончая Микель-Анджело. Но, беря подходящее для себя у того или иного художника, Рафаэль умѣлъ безъ труда претворять это чужое и дѣлать его своимъ. Этотъ счастливый даръ придаетъ его произведеніямъ какую-то особую легкость, беззаботность и жизнерадостность и дѣлаетъ его наиболѣе типичнымъ представителемъ золотого вѣка Возрожденія, дѣйствительно «классическимъ» художникомъ. Рядомъ съ бунтующимъ Микель-Анджело и съ таинственнымъ Леонардо да Винчи, Рафаэль представляется незрѣлымъ, наивнымъ, даже поверхностнымъ. На самомъ дѣлѣ,

Рис. 70. Обрученіе Маріи. Рафаэль.

какъ типичный «классикъ», Рафаэль всегда очень сдержанъ, полонъ мѣры и стремится подчинить свое искусство исключительно лишь формальнымъ мотивамъ: передъ треченти стомъ всегда стояла религіозная идея, и ей онъ подчинялъ всецѣло свое творчество; кватроченти стъ стремился къ реализму, онъ хотѣлъ разсказать, поучить, развлечь. Художникъ классической эпохи въ композиціи своей, въ рисункѣ, въ моделировкѣ лицъ, въ выразительности ихъ руководствуется исключительно формальными мотивами: онъ стремится къ эстетическому впечатлѣнію, къ красотѣ формъ, къ красотѣ позъ какъ къ таковой и этой формальной красотѣ приноситъ многое въ жертву. Лишь такой геній, какъ Рафаэль, могъ удержаться на грани, отдѣляющей такое высокое искусство отъ конфектной красивости, пустой нарядности и скучной, трафаретной элегантности. Ученики и послѣдователи Рафаэля на этой грани не удержались, конечно, а за ними по этому пути послѣдовали и академисты всѣхъ странъ. Но дѣлать за нихъ всѣхъ отвѣтственнымъ Рафаэля было бы несправедливо.

Рафаэль родился въ Урбино, въ горной Умбріи; 16-ти лѣтъ онъ переѣхалъ въ Перруджію и поступилъ въ ученіе къ Перуджино; къ этому періоду относится цѣлый рядъ небольшихъ произведеній, написанныхъ совершенно въ стилѣ учителя: та же мечтательная нѣжность, та же мягкость рисунка и колорита. Гораздо болѣе самостоятельно уже «Обрученіе Маріи» (рис. 70). Женскія лица здѣсь еще близки очень къ типу Перуджино: тѣ же удлиненные глаза, тотъ же тонкій подбородокъ и крошечный ротъ; но Рафаэль проявляетъ здѣсь уже свое композиціонное мастерство: фигуры идеальной граціи сгруппированы имъ очень удачно. Двадцати лѣтъ Рафаэль пріѣзжаетъ во Флоренцію, гдѣ знакомится съ твореніями Леонардо, Микель-Анджело и великихъ старыхъ мастеровъ — Мазаччьо, фра Анжелико. Его искусство становится здѣсь болѣе серьезнымъ, болѣе мужественнымъ; постепенно онъ освобождается отъ разслабляющаго искусства Перуджино. Очень благоразумно онъ не стремится подражать героическому величію Микель-Анджело или таинственной углубленности Леонардо, но, воспринявъ отъ нихъ принципы большого стиля, онъ идетъ дальше своимъ путемъ. Къ этому флорентійскому періоду относятся его первыя Мадонны (рис. 71). Онѣ болѣе просты, болѣе человѣчны, если можно такъ выразиться, чѣмъ образы Ботичелли, Леонардо; но нѣжная красота ихъ—совершенна. Въ этихъ Мадоннахъ нѣтъ ничего загадочнаго, ничего влекущаго, но онѣ благородны и цѣломудренно прекрасны.

Рис. 71. Мадонна. Рафаэль.

Благодаря протекціи архитектора Брамантэ, папа Юлій II призвалъ въ Римъ

26-ти лѣтняго, еще сравнительно мало извѣстнаго Рафаэля и поручилъ ему роспись цѣлаго ряда залъ въ Ватиканскомъ дворцѣ. Такъ называемыя Станцы Ватикана въ творчествѣ Рафаэля играютъ ту же роль, что Сикстинская капелла въ творчествѣ Микель-Анджело. Работу свою оба художника кончили одновременно; но въ то время какъ Микель-Анджело создавалъ въ одиночествѣ свои трагическіе образы, окруженный учениками и друзьями Рафаэль радостно творилъ свой ясный праздничный міръ.

Первая комната (della signatura), какъ справедливо замѣтилъ одинъ критикъ, выражаетъ сущность той идеи, которую стремилось осуществить Возрожденіе: сліяніе античности съ христіанствомъ; эти фрески прославляютъ равновѣсіе и правильный ритмъ человѣческихъ способностей — разума и чувства. На одной стѣнѣ «Споръ о св. Причастіи», на другой, противоположной - «Аѳинская школа»; тамъ—святые, пророки, мученики, здѣсь—философы, ученые. Наверху, надъ окнами—«Юриспруденція», напротивъ—«Парнасъ» (рис. 72).

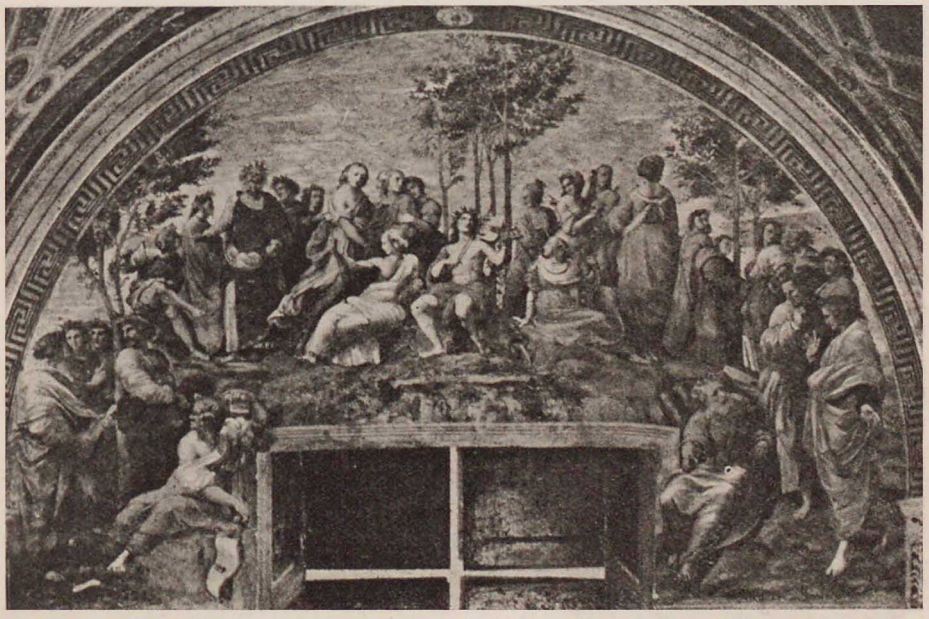


Рис. 72. Парнасъ. Рафаэль.

«Дѣйствительная цѣнность этихъ картинъ,—говоритъ Вельфлинъ,—заключается не въ частностяхъ, а въ общемъ соподчиненіи, въ ритмическомъ оживленіи пространства. Это—декоративныя работы большого стиля, понимая слово «декоративный» не въ общепринятомъ смыслѣ. Я подразумѣваю здѣсь стѣнопись, гдѣ главное вниманіе художникъ сосредоточиваетъ не на отдѣльной головѣ, не на психологической связи, а на расположеніи фигуръ на плоскости, на отношеніи ихъ пространственной близости» (Классическое искусство, стр. 66).

Въ этомъ отношеніи самое совершенное быть можетъ изъ этихъ произведеній фреска, посвященная прославленію античной мудрости,—«Аѳинская школа». Сколько

здѣсь свѣта и воздуха, какъ свободно и гармонично группируются фигуры, какъ ритмичны всѣ движенія, какъ благородны и аристократичны въ лучшемъ смыслѣ этого слова всѣ фигуры. Это искусство не потрясаетъ, не поражаетъ, но оно озаряетъ насъ какимъ-то свѣтомъ, очищаетъ и облагораживаетъ.

Вторая комната носитъ нѣсколько иной характеръ. Здѣсь Рафаэль выказываетъ себя болѣе яркимъ колористомъ; рисунокъ его пріобрѣтаетъ порывистый характеръ; онъ становится художникомъ движенія. Въ этомъ, безъ сомнѣнія, нужно видѣть отзвукъ сикстинскихъ фресокъ Микель-Анджело. Фрески второй комнаты изображаютъ нѣкоторые эпизоды Священной и Древней исторіи, по мнѣнію современниковъ, но въ дѣйствительности служатъ къ прославленію папы Юлія II, его побѣдъ и политической роли его въ Европѣ. Въ третьей комнатѣ рукой Рафаэля написана лишь одна большая фреска «Пожаръ въ Борго» (рис. 73); остальныя —принадлежатъ его ученикамъ

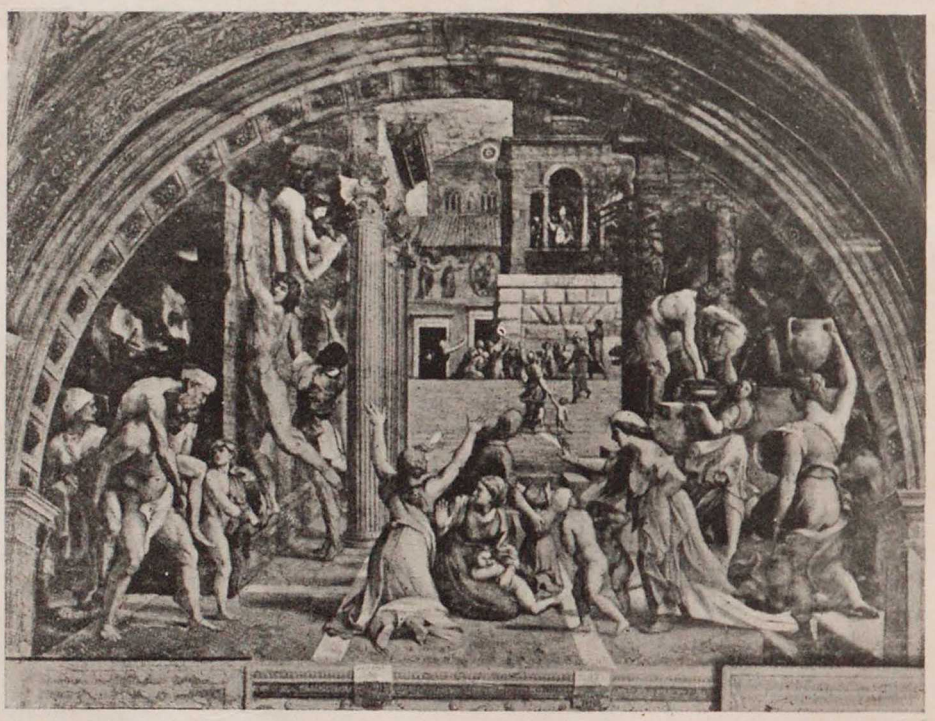


Рис. 73. Пожаръ въ Борго. Рафаэль.

Здѣсь уже начинаютъ сказываться нѣкоторые недостатки рафаэлевскаго стиля, впадающаго въ холодную, однообразную красивость, слишкомъ всегда изящнаго, гармоничнаго, безъ единаго диссонанса. Появляются первые признаки спѣшнаго выполненія и ремесленности.

Всеобщій любимецъ и баловень, Рафаэль не можетъ уже самъ исполнить всѣ тѣ заказы, которые его умоляютъ принять; онъ передаетъ ихъ своимъ

ученикамъ; самъ дѣлаетъ лишь предварительные наброски или беретъ на себя отдѣлку лицъ. Изъ учениковъ Рафаэля самымъ талантливымъ нужно считать *Джуліо Романо*, яркаго, пышнаго декоратора, впослѣдствіи подражавшаго Микель-Анджело.

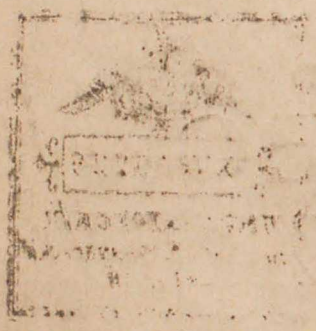
Рис. 74. Сикстинская Мадонна. Рафаэль.

Рукѣ Рафаэля принадлежатъ еще, однако, дивныя миѳологическія фрески виллы Фарнезина; ученики его здѣсь тоже работали, но подъ руководствомъ мастера. Контрастъ этихъ произведеній съ миѳологическими картинами Корреджо поразителенъ. Въ образахъ Рафаэля нѣтъ ни малѣйшей чувственности: изображаетъ ли онъ обнаженную Галатэю или Психею, Рафаэль всегда чистъ, ясенъ, чуть даже холоденъ. Женщины, амуры его—лишь совершенныя формы.

Къ послѣднему періоду творчества Рафаэля въ Римѣ относятся нѣкоторыя изъ его лучшихъ религіозныхъ картинъ; на первомъ мѣстѣ нужно поставить, конечно, «Сикстинскую Мадонну» (рис. 74), въ которой онъ далъ новый типъ Дѣвы, носитель-

ницы Бога. Здѣсь, дѣйствительно, первенствующее значеніе получилъ Младенецъ Христосъ, таинственный взглядъ котораго—одно изъ высшихъ достиженій рафаэлевскаго генія.

Рис. 75. Портретъ папы Льва X. Рафаэль.

Характеризуя, хотя бы кратко, творчество Рафаэля, необходимо сказать нѣсколько словъ и о портретахъ его. Лучшіе изъ нихъ—«Левъ X» (рис. 75), «Юлій II», «Неизвѣстная», «Кардиналъ Алидози». Въ этихъ произведеніяхъ съ присущей ему красотою формы художнику удается сочетать большую силу выразительности и реализмъ, не отступающій даже передъ изображеніемъ физическаго уродства.

Б. Шлецеръ.